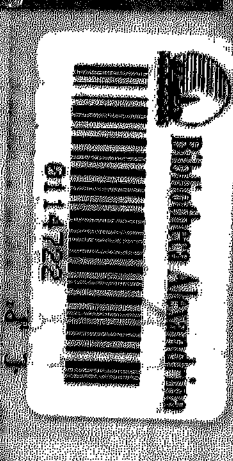
تجارب شكسبيرية..

في عالمنا المعاصر











الدكتور أحمد سخسوخ







تجارب شكسبيرية
فى عالمنا المعاصر

د. أحمد سخسوخ

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨



إهداء

إلى والدى فى مثواهما الأخير . . .

علهما يغفران لى عصيانى منذ الصغر . . .

فى الرحيل بعيدا عنهما إلى طرق الفن الوعرة . . .

تلك التى لم يرغبا فيها . .

خوفا على بكارة العقل والقلب والجسد .

أ . س



على المخرج أن يوظف النص لخدمة عصره ومجتمعه وأن يوظف العصر والمجتمع فى النص)

بيـــــــترهول



مقدمة الطبعة الثانية

إذا كانت الطبعة الأولى من هذا الكتاب قد ركزت ـ بشكل أساسى على تقديم شكسبير فى المسرح الأوروبى فى الآونة الأخيرة من منظور تجريبى، وهو المنظور الذى بدأ يشكل تجارب واقعنا المسرحى بتأثير المتغيرات الثقافية المختلفة التى نعيشها، فإن الطبعة الثانية تضيف إلى الكتاب بعض التجارب الشكسبيرية التى قدمت على خشبة المسرح المصرى فى مقارنات مع هذه الرؤى الأوروبية، لتكمل الدائرة هنا وهناك.

وقد آثرت أن يصدر الكتاب تحت عنوان: «تجارب شكسبيرية... فى عالمنا المعاصر» بدلاً من «تجارب شكسبيرية» كما صدر فى طبعته الأولى لكونه أكثر ملاءمة لما حوته الطبعة الجديدة من إضافات، والتى أرجو أن تنطوى على شئ جاد ومجدد لرجال المسرح المهتمين به فى مصرنا وعالمنا العربى.



مقدمة الطبعة الأولى

بعد أن خط «شكسبير» آخر كلمة فى مسرحيته «العاصفة» وهى كلمة «حـرروني»، طوى أوراقـه وأغلق قلمـه إلى الأبد، ورحل عن لندن إلى ستراتفورد ليستريح من عناء رحلة لم تكن بالقصيرة، وانتظر الرجل على فراشه أربعة أعوام حتى عاد إلى رحم الأرض البارد والمظلم.

ولم يكن رحيل شكسبير عن عالمنا هو الموت، ولكنه كان بداية لحياة أخرى على خشبات المسارح فى كل بلدان العالم وبلغاتها المختلفة حتى اليوم.

ويرتبط تقديم مسرحياته على المسرح بمناهج الإخراج المختلفة وتطورها، كما يرتبط نقد أعماله بتاريخ تطور الفكر الغربى وذوقه.

وقد فجرت تحليلات الناقد البولندى «يان كوت» بشكل أساسى فى كبار مخرجى هذا العصر من أمثال بيتر هول، بيتر بروك، بولانسكى، وغيرهم، القدرة على رؤية شكسبير عبثيا وعدميا من منطلقات عصرية، وإن كانت تطرح تحليلات «كوت» رؤى شعرية وفلسفية معاصرة، إلا أنها تخلو من الحس الدرامى الذى يتميز به «أ . س. برادلى» فى تناولة للأعمال الشكسبيرية.

يطمح هذا الكتاب إلى التركيز بشكل أساسى على التجارب الشكسبيرية التى تقدم على المسرح الأوروبى المعاصر، كما أطمح أن تداعب كلماته المتواضعه رؤوس رجال المسرح فى بلادنا، وأن تفجر تجاربه بعضا من الطاقات الإبداعية التى تخاطب أحلامنا على خشبة المسرح، والتى لم تخرج بعد.

احمد ' خ

هاملت

بين مشكلة الفعل وا فعل



(أوه، ليت هذا الجثمان، وما أصلبه على الرزايا والكوارث، ليته يذوب ويسيل وينحل إلي ندي)

هـامـلـت



هاملت

بين مشكلة الفعل واللافعل

في يوليو من عام ١٦٠٢ أعلن الناشر الإنجليزي «جيمس روبرت» عن نشر مسرحية « انتقام هاملت أمير الدانمرك» كما مثلتها منذ فترة قصيرة فرقة «لورد تشامبرلين». وقد نشرت بالفعل المسرحية لأول مرة (الكوارتو الأول) عام ١٦٠٣ باسم «قصة مأساة هاملت أمير الدانمرك».

وفي عام ١٦٠٤ نشرت المسرحية مرة أخرى (الكوارتو الثاني) ويكاد يكون عدد صفحات الطبعة الثانية ضعف صفحات الطبعة الأولى، حيث كانت الأولى تحتوي على ٢٣٠٠ سطر، والثانية على ٤٣٠٠ سطر، ثم ظهرت الأعمال الكاملة لشكسبير بعد موته بسبع سنوات في عام ١٦٢٣، حيث تحتوي على نسخة ثالثة لمسرحية هاملت.

إن الكوارتو الأول هو أقصر مسرحية لهاملت، ولكنها تحتوي على معلومات ليست موجودة في مسرحيتي هاملت الأخريين ذلك أن

شكسبير فى الكوارتر الأول قد اعتمد بشكل أساسى على قدراته الإبداعية. كما غير فى شكل المادة كثيرا.. ويبين هذا فى الواقع مدى تناول شكسبير للنص المسرحى وإجراء التعديلات عليه فى أكثر من مرة، حتى بعد عرضه على المسرح وبعد نشره أكثر من مرة أيضاً.

وربما يعلل هذا غموض أجزاء المسرحية وتفككها - من وجهة نظر كثير من النقاد - ويطرح فى نفس الوقت ما يسميه نقاد شكسبير بـ «مشكلات هاملت» التراجيدية. وربما يبرز هذا أيضا موقف بعض الكتاب ورجال المسرح من هاملت باعتبارها «فشلاً دراميا» وعملا غير مسرحى.. ولكن لا ينفى هذا رأى البعض الآخر من أنها أفضل عمل مسرحى ظهر على خشبة المسرح حتى الآن. ومما لاشك فيه أن ما كتب عن شخصية هاملت إنما يفوق ما كتب عن أى شخصية أخرى، سواء على خشبة المسرح أو على خشبة الحياة.

مصادر شكسبير الأدبية:

ترجع حوادث قصة هاملت فى الأصل إلى القرن الثالث عشر. وقد وردت قصة هاملت لأول مرة فى كتاب تاريخى للمؤرخ الدانمركى «سكسو جراماتيكوس» باللغة اللاتينية عام ١٥١٤ باسم «قصة الداينين الدانمركين» والكتاب عن تاريخ قصة «هاملت» أو «أملث» كما يسميه «جراما يتيكوس الذى أصيب بحالة من الجنون

لخوفه من أن يصير مصيره كمصير والده «هورڤيندل» الذى قتله العم والأخ «ڤينجون»، ويحاول الأخير بعد أن تولى عرش الدانمرك أن يختبر جنون «أملث» ودوافعه عن طريق فتاة جميلة من القصر. وفى قصة «جراماتيكوس» يلتقى «أملث» بالأم التى تقسم بأنها لا تعرف شيئا عن مقتل الزوج والأب، وبذلك يتفق الإبن والأم ضد العم، وهنا يحاول «فينجون» التخلص من ابن أخيه «أملث»، فيرسله إلى إنجلترا ومعه خادمان يحملان خطابا بقتل «أملث» حين وصوله، ولكن «أملث» يكتشف الخطاب فيغير الصيغة وبها يقتل الخادمان حين وصولهما إلى إنجلترا، فى الوقت الذى يستقبل فيه «أملث» بترحاب شديد. وبعد عدة سنوات يرحل «أملث» عن إنجلترا متوجها إلى الدانمارك، وهناك يثير الشعب ضد عمه مغتصب العرش، ثم يقتله بالسيف ويتولى بذلك عرش الدانمارك، ولكن بعد عدة سنوات يسقط «أملث» فى إحدى المعارك ميتا.

لم تكن قصة «جراماتيكوس» معروفة فى اللغة الإنجليزية فى عصر «شكسبير»، وإنما تأثر بها الكاتب الفرنسى «فرانكو دى بلفورست»، وكتب مأساة هاملت عام ١٥٧٠ والتى تأثر بها «شكسبير» بدوره بعد أن ظهرت لها ترجمة فى إنجلترا. وقد تأثر «شكسبير» أيضا بمعالجة «توماس كيد» المعاصر له.

ولم يلتزم «شكسبير» بطبيعة هذه الأحداث، وإنما غير فى أكثر من نصفها، فلم يجعل الملكة تقف مع هاملت ضد الملك المغتصب، كما

لم يجعل هاملت يصل إلى إنجلترا ويستقبل هناك بترحاب أو بغير ترحاب، ولم يتول «هاملت» شكسبير عرش الدانمارك، كما لم يعش بعد قتله للملك. وقد وظف «شكسبير» أغانى شعبية إنجليزية فى الحدث المسرحى، مثل: أغانى أوفيليا، وحفار القبور.

مسرحية هاملت:

تبدأ مسرحية هاملت شكسبير بصدمة أخلاقية يهتز لها كيانه بعد أن يعرف من شبح أبيه بجريمة الاغتيال التى وقعت له قبل الحدث المسرحى، أى منذ ما يقرب من شهرين، وهنا يحاول هاملت على مدى فصول المسرحية القيام بواجبه فى تحقيق العدالة، ولكن يقعده التأمل الفلسفى وحساسيته الأخلاقية عن القيام بالفعل، ويتشتت جهده بين محاولة الفعل واللافعل إلى أن يتم الفعل فى نهاية المسرحية، حيث يقتل الملك المغتصب، ولكن يكون قد سبقته إلى ذلك بثوان قليلة الملكة ثم لا يرتس، ويموت «هاملت» بعد أن يكون قد قتل أثناء الأحداث السابقة «بولونيوس» ودفع «بجيلد نسترن» و «روزنتكرانس» إلى الموت، وتسبب فى انتحار «أوفيليا»، وعلى أجساد هذه الجثث يسترد «فرتنبراس» النرويجى ثانية عرش الدانمارك بعد أن قتل والد «هاملت» أباه، وبه حصل على أملاكه لشجاعته.

مشكلة هاملت الأساسية

لقد أدخل شكسبير على هذه المادة تغييرات فى محاولة لتعميق

الشخصية وتطويرها من منظور درامى وشاعرى، فحذف وأضاف وأعاد تركيب البناء التاريخى والأدبى فى عقله مرة ثانية، حتى خرج لنا بهاملت الذى نعرفه ونفهم مأساته ونعى أحزانه ونحس بآلامه، ولكننا نفشل فى فهم عدم قدراته الفائقة على القيام بارتكاب الفعل مع عمه، والذى قام به مع آخرين بشجاعة «نادرة»، وهذا هو مكمن تشخيص مشكلة هاملت الرئيسية، والذى جعل فئة من النقاد والمفكرين المسرحيين يعتبرونها لهذا السبب فشلاً دراميا، وفئة أخرى تعتبرها نجاحاً دراميا لا نظير له.

السؤال الجوهرى فى هاملت

ولا يمكن، فى الواقع، للناقد «الشكسبيرى» أو لأى ناقد مسرحى آخر فى تعرضه لهاملت، أن يترك السؤال النقدى الجوهرى فى المسرحية، والذى يحدد المشكلة الأساسية دون التعرض له والإدلاء برأى فيه من الناحية الدرامية والفلسفية، حيث يتلخص السؤال فى: لِمَ لَمْ يقدم هاملت على الفعل؟

ولمحاولة الإجابة على هذا السؤال، إنما ينبغى التعرض لإجابات المفكرين المسرحيين السابقين من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن محاولة تفسير، موقف هاملت بما تكون لدينا من معرفة تراكمية بالإضافة إلى وجهة النظر العصرية التى ترتبط بعالمنا، والتى ربما تختلف بالضروره عن هذه المعرفه السابقة بحكم البعد التاريخى، لإلقاء الضوء على أسرار مشكلة هاملت الأساسية، وإن كان سيظل

هذا الضوء نسبيا من عصر إلى آخر. كما أن محاولة الإجابة على هذا السؤال، إنما هى محاولة لتفسير هاملت وتحليلها بالمنظور النقدى دون الاستغراق فى المشكلات الفرعية الكثيرة التى تطمس حقيقة المشكلة الأساسية فى هاملت، كما طمس هاملت بنفسه هدفه الأول بدخوله فى تفريعات كثيرة أقصته عن ارتكاب الفعل الأساسى الذى عهد إليه.

هاملت وأراء النقاد في المشكلة الأساسية

لقد عرضت هاملت بعد كتابتها فى كل العصور وقد فسرت كل مرة طبقا للعصر الذى عرضت فيه، بل واختلف التفسير فى العصر الواحد من مخرج إلى آخر، ومن مفكر مسرحى إلى آخر.

ويرجع البعض عجز هاملت عن القيام بالفعل وتردده إلى عوامل دينية والبعض الآخر يرجعها إلى خوفه من العدالة القانونية التى ستحيق به بعد قتله للملك.. هل كان «هاملت» رجلاً دينياً وجعله هذا ينسى ما فعله «كلوديوس» بأبيه وأمه؟ ألم يكن «هاملت» مدمناً للفكر وفيلسوفا أكثر من اللازم؟ ألم يكن جباناً؟ ألم يثبت هذا فى قوله بأن ثلاثة أرباعه جبن والربع الأخير علم ومعرفة؟

هل كان «هاملت» كفئاً للمهمة التى كُلف بها؟ هل أقعده مرض السوداوية عن القيام بالفعل؟ هل اضطر للقيام بالمهمة فى نهاية المسرحية بعد أن نسى ما كان ملقى على عاتقه؟ هل ساعده القدر فى ذلك؟ لماذا تردد هاملت ولماذا سوّف ولماذا لم يقدم على الفعل؟

جوته وتراجيديا القدر

يرجع «جوته» عجز هاملت عن القيام بالفعل إلى أن شكسبير أراد أن يضع عبء فعل ضخم على روح هاملت، حيث طلب منه فعل الشئ غير المعقول، ليس غير المعقول فى حد ذاته، ولكنه غير المعقول حينما يقاس بالنسبة لطبيعة هاملت.. إن هاملت مثالى ولا يقدر على القيام بهذا الفعل، إنه لا يرى العالم كما هو فى الواقع، بل يراه كما يريد أن يراه، وكما هو موجود فى عقله وفى تصوره، وليس كما هو فى الواقع. ويرى جوته أن هاملت قد قام فى النهاية بانجاز المهمة، ولكنه قام بها مضطرا، فهو لم يكن يفكر إلا فى الدفاع عن حبه «لأوفيليا» بمبارزة «لايرتس» حتى قاده ذلك فى النهاية لأن يقدم على الفعل فى الوقت الذى لم يكن يفكر فيه بالانتقام من عمه، ولكن بعد أن تغلغل السم فى دمه وأوشك على الموت قاده القدر لتنفيذ المهمة. إن القدر فى رأى جوته هو الذى قاد هاملت فى نهاية المسرحية للقيام بما كان لابد من القيام به من قبل، وهو بذلك يصف هاملت بـ «تراجيديا القدر».

برادلي وحالة هاملت المرضية

ويتبنى «أ. س. برادلى» موقفا مختلفا عن جوته حيث لا ينظر إلى هاملت من منظار «القدر»، وإنما من منظار تراجيدى بالمفهوم الشكسبيرى لا بالمفهوم الإغريقى القديم الذى ينظر به جوته للمسرحية فى تحليله، فالبطل التراجيدى الشكسبيرى كما يفسره

«برادلى» يوضع فى ظروف خاصة تظهر عظمته التراجيدية، التى تسبب فى نفس الوقت إظهار خطئه، أو عيب فى تركيبته. إن الظروف التى وضع هاملت فيها أظهرت لنا عبقريته الفكرية، ولكن هذه العبقرية الفكرية هى أحد العوامل التى أقعدته عن القيام بالفعل... وهنا لا يرجع برادلى السبب الأساسى فى عجز هاملت إلى أسباب داخلية، فإن المهمة التى دعى إليها هاملت جاءته فى أحرج لحظة فى حياته، أى فى الوقت الذى لا يستطيع فيه القيام بالفعل. إن برادلى يرى فى هاملت كل الكفاءة للقيام بالفعل ولكن مواهبه تواطأت على شل حركته. ويرجع «برادلى» السبب المباشر فى عجز هاملت إلى حالة عقلية شاذة، حالة مرضية، أى حالة «السوداويه» التى سببتها صدمة عنيفة لكيانة الاخلاقى والتى حالت بينه وبين القيام بالفعل.

هاملت وتراجيديا الفكر

وقد تبنى كل من «شليجل» «وكولردج» قبل «برادلى» رأيا عن عجز «هاملت» وتردده، حيث أطلق على المسرحية: «تراچيديا التأمل» أو «تراچيديا الفكر»، نظرا للطريقة التأملية والفلسفية التى يواجه بها «هاملت» المواقف التى تعترضة.. فهما يريان أن تفلسف هاملت قد أقعده عن إنجاز الفعل وأداء الواجب.

إن إمعان التفكير إنما يوهن الجسد ويضعف القدرة على التنفيذ.. لقد سيق هاملت إلى وضع يحتم عليه أن يقوم فيه بالتنفيذ بعد أن

كان فى أثناء حياة أبيه فى غير حاجة للقيام بالفعل، وبمثل هذه المهام. لقد كان يهتم بالأمور النظرية ودراسة مشكلات الكون الفلسفية والاهتمام بشؤون الفنون.. إنه سيق إلى ما ليس فى طبيعته وإلى ما لم يتعود عليه. وفى النهاية يرى «كولردج» و«شليجل» بأن «هاملت» غير كفء للقيام بالمهمة التى ألقيت على عاتقه.. ذلك أن «هاملت» لا يفعل بقدر ما يفكر. وتتفق فى الواقع أراء «كولردج» و «شليجل» مع كثير من المسرحيين، فنرى «شيللر» يصف «هاملت» بأنها «تراچيديا الفكر» ويقول الكاتب المسرحى النمساوى«جريل بارتسر» عن هاملت بأن لديه القدرة على القيام بالفعل، ولكن عقله أفقده هذه القدره. كما يرى الفيل «نيتشه» بأن معرفة «هاملت» بحقيقة العالم هى التى جعلته لا يقدم على الفعل. فليس هو الفعل ورد فعل، وإنما معرفة «هاملت» بأهوال العالم هى التي انتزعت قدرته على القيام بالفعل.

بريشت والتفسير السياسي

ويفسر الكاتب المسرحى الألمانى «بريشت» مسرحية «هاملت» تفسيرا سياسياً، إذ يرى أن هاملت قد استخدم معرفة جامعة «ويتبرج» استخداما سيئا... ذلك أن ثقافته تحولت إلى عائق فى محاولته لحل صراعات العالم الإقطاعى. إن طريقة هاملت البرجوازية الجديدة فى التفكير بالنسبة للمجتمع الإقطاعى، هى جزء من مرض هاملت، فلقد كان ضحية مفارقة تفسيره العقلى مع واقع غير عقلانى لا يتفق

مع تفسيره المنطقى، وبذلك هو ضحية هذا التفاوت بين النظرية والتطبيق. بين التباعد النظرى والواقع العملى.

هاملت الفيلسوف العاجز

ويرى «يات كوت» فى هاملت فيلسوفا عاجزا عن وضع حد فاصل بين الخير والشر، وهو مفكر عاجز عن إيجاد سبب كاف للفعل. كما أنه يشك فى وجود العالم الخارجى، فهو لا يستطيع أن يثق فى طيف أبيه أو أى طيف أخر.. إنه يبحث عن دليل أشد إقناعا وهذا ما يجعله يقوم بتجربة سيكلوجية فى تقديم التمثيلية.

هاملت وإخفاق شكسبير

ويتبنى «جون دوفر ويلسون» فى كتابه «ما الذى يحدث فى هاملت» الذى استغرق فى كتابته ثمانية عشر عاما - من عام ١٩١٧ حتى ١٩٣٥ - رأيا مختلفا عن النظريات السابقة، فهو يحاول أن يحلل غموض شخصية هاملت الذى يرجعه إلى إخفاق «شكسبير» فى دمج المادة القديمة، أى المادة المقتبس منها المسرحية - والمادة الجديدة أى معالجته - دمجا كاملا، وجعل من المستحيل على «شكسبير» تصفية الحبكة الأصلية من فجاجتها وتناقضها.. ويرى «جون ويلسون» أنه كان من المفروض أن يتولى «هاملت» العرش طبقا للدستور... فهو الوارث الشرعى للعرش بعد موت والده متسمما. إن تولى «كلوديوس» للعرش خطأ بنى عليه شكسبير أحداث النص. وإن كان

هاملت قد أشار في بعض فقرات النص إلى اغتصاب العم للعرش، ولكن هذا لا يبرر خطأ «شكسبير» الدرامي من هذه الناحية، ذلك أن الابن هو الذي يخلف أباه على العرش وليس الأخ.. وإذا كان هذا خطأ دراميا ارتكبه «شكسبير» فقد جعله ميزة درامية في نفس الوقت، حيث يعتبر اغتصاب العرش أحد عناصر البنية الدرامية في هاملت.

ويدعي «جون دوفر ويلسون» أن كلمتي «الجسد الملوث» اللذين يقولهما هاملت في مونولوجه الأول، إنما هما المفتاح لتصرف «هاملت» الغريب إزاء أوفيليا ولغته الغريبه مع «بولونيوس»... ثم يدعي أن «هاملت» متورط في اشتهاء أمه حيث إنه يعي مشاطرته طبيعتها.. وفي الواقع يثبت الصراع القائم في نص شكسبير عكس النتيجة التي توصل إليها «جون دوفر»، ذلك أن الصراع الأساسي في داخل هاملت هو بين الفضيلة في تركيبته الشخصية، في عدم قدرته على تحمل الصدمة الأخلاقية، وبين عفونة العالم الخارجي. وقد كانت هذه الصدمة أكبر من كل قدراته العقلية والنفسية، مما دفعه لمارسة الجنون لكي يخفف من وطأة الصدمة على قدراتة العقلية والأخلاقية، وليعطي لعقله القدرة على تقليب الأمور ومناقشتها. ولا يمكن في نظرنا رؤية هاملت على اعتبار أنه متورط في شهوة أمه ويشاطرها طبيعتها الشهوانية والبهيميه.. ذلك أن ثورته على أوفيليا هي ثورة على كل جنسها متمثلا فيما أرتكبته أمه من دعر وفجور. كما أن ثورته على أمه دليل على تناقض تكوين كل منهما، حيث يمثل كل منهما شطري المعادلة، ولهذا لا يمكن النظر لهاملت على

اعتبار أنه يشارك أمه طبيعتها.

ويرى «ويلسون» أن طيف الأب قد لعب دورا فى إضفاء حالة من الغموض على هاملت، كما أضاف إلى دور هاملت صعوبات، إذ أمره أن ينتقم لمقتله بوضع حد للفجور والزنا، ودون أن يمس أمه فى الوقت نفسه. وهى المشاركه فى هذا الفجور. إن مقولة «الطيف» فى الانتقام والعفو، أى الانتقام من «كلوديوس» والعفو عن «جرترود»، لمقولة متناقضة، وقد شارك ذلك فى غموض الفعل الملقى على كاهل «هاملت» وإن كان «ويلسون» يحل هذا التناقض بوصفه موقف الطيف بالوفاء لزوجته. وهذا لا يبدو مقنعا لرجل خانته زوجته فى حياته، ومن المحتمل أنها شاركت فى جريمة قتله. ويزيد من غموض دور هاملت صحة اعتقاده من عدمها فى حقيقة الطيف ومدى صدق ما لفظت به شفتاه، وهذا ما يدفع «هاملت» للتردد والمماطله. وهنا يرجع «دوفر» سبب تأخر «هاملت» فى القيام بالفعل لمحاولته اختبار مقولة الشبح، مما أدى إلى إجراء اختبار سيكلوجى عن طريق التمثيلية. إن تردد «هاملت» وتشككه وتقليبه للأمور على وجوهها المختلفة واختباره للأفعال،، إنما هو الذى يدفع الحبكه إلى الأمام، وقد بدأت الشرارة بروح أبيه.

هاملت والفشل الدرامي

يعتبر «ت .س . إليوت» مسرحية «هاملت» مسرحية فاشلة، حيث إن «شكسبير» عجز فيها عن تحقيق القوانين الفنية لنظرية المعادل

الموضوعى.. «فشكسبير» أخفق فى تكوين عمل فنى يحقق فيه المعادل الموضوعى بين ما أراد أن يعبر عنه من أثار جريمة هاملت فى نفسيته، وبين المادة الفنية التى عبر عنها «شكسبير» فى المسرحية. فالتعبير الفنى قد أخفق وكان أقل من أن يعبر عن المعاناة النفسية والعاطفية التى كانت تدور فى أعماق «هاملت». فعاطفة هاملت «تفيض عن حجم الحقائق»

ويقول «إليوت» فى نقده لأشعار «فاليرى»: أن قيمة العمل إنما تتمثل فى النموذج الذى يصنعه الشاعر من مشاعره؛ وليس فى مشاعره ذاتها، حيث إن الطريقة الوحيدة لتعبير الكاتب عن العاطفة أو المادة التى يريد أن يعبر عنها إنما بالعثور على «معادل موضوعى» أو تركيبة فنية تعادل هذه العاطفة أو المادة المراد التعبير عنها. وقد عجز شكسبير عن العثور على هذه التركيبة الفنية التى تعادل وتعبر عن مشاعر ومعاناة «هاملت».

وقد صاغ «إليوت» مصطلح «المعادل الموضوعى» أثناء نقده لمسرحية هاملت الشكسبير وبه وصل إلى أن «شكسبير» قد فشل فى علاج المادة: «جريمة الأم»، فى تركيبة موضوعية ملائمة: «مسرحية هاملت»

عن «مشكلات هاملت» يقول بأن شكسبير يوحى فى مسرحية هاملت بالصراع ضد مواد من المستحيل تقصى أثرها، فقد بلغ هاملت فى شخصه إلى «مستوى الصعوبة التى كانت تريه أن تقززه

تثيره أمه.، ولكن أمه لم تكن معادلا كفئاً لتلك الصعوبة، ذلك أن تقززه كان يطويها ويفيض عنها».

هاملت بين الفشل والنجاح الدرامي

ويتفق «ميناردماك» فى مقالته عن «عالم هاملت» مع «جون دوفر ويلسون» فى كتابه «ماذا يحدث فى هاملت» مع «ت . س . اليوت» على أن خصائص مسرحية هاملت هى الغموض، كما يؤكد على أن افتقار المسرحية لنوع دقيق من المنطق السببى هو جزء من غايتها، ويضيف إلى ذلك أن عالم هاملت تسوده حالة من الاستفهام، ويبلغ طرح الأسئلة المتألمة والفزعة حدا ليس له نظير فى أية مسرحية أخرى عبر التاريخ المسرحى. وبينما يعتبر «إليوت» الغموض فى المسرحية هو السبب فى فشلها الفنى، نجد «ميناردماك» يعتبر الغموض فى المسرحية هو ميزتها الفنية الذى لا يمكن فصله عن العمل الفنى، والغموض جزء هام من هذا الشئ الذى تريد قوله المسرحية.

هاملت بين أخلاقيات العصور الوسطي وأفكار عصر النهضة

فى الواقع لا يمكن فصل كل هذه الأراء المتضاربه بعضها عن بعض فى النظر إلى المشكلة الأساسية فى هاملت، ذلك أن كلاً منها يلقى الضوء على جانب من هذه المشكلة. إن هاملت كما يقول

«برادلى» قادر على الفعل، فهو قد قتل بولونيوس وأرسل «جيلدنستـرن» و «وروزنتكرانس» إلى الموت دون أن يهتز لحظة واحدة، ولكن مهمته كانت قد جاءته فى اللحظة التى شلت فيها قواه عن القيام بالفعل. وتقع هذه المسؤلية على ما يسمى بمرض «السوداء»، وهنا ينظر برادلى إلى هاملت بأعتباره مريضاً قد أسقمه الكون المركب من الزنا والجريمه والعفن، حتى أقعده المرض عن الفعل. والمريض هنا ليس بمسئول عن حالة المرض التى تصيبه.

ولا يخلو «برادلى» من الاتفاق الجزئى مع «دريدان» «وشيلنج» «وكولردج» «وشيللر» «وبارتسر» فى أن عملية إدمان الفكر لدى «هاملت» هى التى أقعدته عن الفعل بعد أن شلت قواه، وجعله هذا يفكر فى الموت ليبعد بجسده وروحه عن عالم غريب، لا تحكمه سوى قوانين الجريمة، حتى أوصلته حالة العجز هذه إلى انهيار كل ما تبقى من الأسرة الملكية.. ويكمن الاختلاف فى أن «برادلى» يصر على أن هاملت قادر على القيام بالفعل الذى أوكل اليه، ولكن وهو فى حالته الطبيعية. وربما قد نسى هاملت المهمة الأساسية التى كلف بها لانشغاله بمراقبة العالم، مما أدى إلى اشمئزازه كما يقول «جوته». وربما قد اضطره القدر فى النهاية إلى القيام بالفعل بعد أن تسمم وقربت نهايته واكتشفت بذلك جرائم أخرى ارتكبها الملك، حيث تسبب فى تسمم «الملكة» وموت «لايرتس» ثم موت «هاملت» نفسه بعد نصف ساعة. وربما عجز «هاملت» لأنه كان يمثل الفكر

البرجوازى الأحادى النظرة الجديد فى مجتمع إقطاعى، حيث تمثل عجزه فى المفارقة بين التباعد النظرى والواقع العملى كما يقول «بريشت». إن نص مسرحية هاملت يتسع لتأويلات كثيرة تلقى الضوء على جوانبه المتعددة، وهو لذلك غنى فى تأويلاته وتفسيراته، ولهذا فقد تناول النقاد والمفكرون المسرحيون بل والفلاسفة وعلماء النفس النص فى كل عصر - وبعدما يقرب من أربعمائة عام - بالتحليل والشرح حسب ظروف العصر وموقف النقاد الفكرى. ومن وجهة نظرنا فإن سبب عجز «هاملت» وتردده عن القيام بالفعل، إنما يكمن فى انقسامه الداخلى، حيث يقف «هاملت» بين عصرين مختلفين يتصارعان فى داخله ويقصيانه عما أقسم من أجله بأن يضحى بحياته، حتى طمس وطرد هذا التصارع كل حقيقة أخرى فى عقله وحل محلها. ويمثل تصارع عصرين فى داخل هاملت أخلاقيات ومشاعر رجل العصور الوسطى، وأفكار عصر النهضه الجديد - وقد كان لهذين العصرين تأثير ليس فقط على «هاملت» وإنما على «شكسبير» نفسه فى أعماله فهو ابن عصر النهضة، ولا ينفصل فى نفس الوقت عن تيار العصور الوسطى - ولقد قاد هذا الانقسام والتصارع هاملت إلى أن ينظر إلى العالم من خلال منظار عدمى بعد أن أنهكه هذا التصارع فى داخله بين أخلاقيات عصر قديم وفلسفة عصر جديد يطرد بأفكاره قيم عصر آخر قديم. لم يستطيع «هاملت» أن يوفق بين أخلاقيات وأفكار العصرين، ولم يستطيع أيضا أن يغلب فكر عصر آخر أو أخلاق عصر على فكر أو

أخلاق عصر آخر، وإنما ظل هذا التصارع يعتمل فى داخله حتى لحظة وجوده الأخيرة فى الدانمارك قبل رحيله إلى إنجلترا. إن ضمير «هاملت» وموقفه الأخلاقى ربما كانا أحد العوائق التى جعلته يتردد ويُسَوِّف ويقلب فكره على جميع جوانبه ثم يتوانى فى طلب الثأر، كما أن حساسيته الأخلاقيه هذه إنما تجعله ينفر من ارتكاب الفعل، وهذا ما جعله يُسَوِّف ويتردد. إن تردده فى الواقع لا يأتى من داخله فقط، وإنما ساعدته الظروف الخارجية على ذلك. فهو يحاول تنفيذ وصية الشبح بعدم فضح أمه، وهو لهذا تأخر فى الانتقام لأنه ربما أراد أن يخلق نظرية أخرى أو مبررا آخر يهئ به الظروف لفعلته ضد الملك، وربما يؤكد وجهة النظر هذه محاولته لتمثيل دور المجنون، وفى تمثيله لهذا الدور إنما تظهر قدراته العقلية فى أفضل حالتها، كما يجعلنا هذا ندرك طبيعة موقفه الأخلاقى الذى يتسبب فى عجزه عن الدخول فى علاقة مع عالم لا يحكمه سوى الفساد والتحلل. وفى الواقع يتمثل كل هذا فى مرحلة ما قبل سفره إلى إنجلترا، ولكن بعد عودته إلى الدانمارك ثانية نجده وكأنه قد حسم الصراع الداخلى لصالح أخلاقيات العصور الوسطى، فنجده - رغم أنه كان يحمل دليلاً آخر على جريمة الملك ضده فى الرساله التى أرسلها مع خادميه لقتله حين وصل إلى إنجلترا - يتحدث بلسان الرجل المتصوف الزاهد فى الدنيا، ويتضح هذا جليا فى حديثه مع حفار القبور أمام القبر. كما يخيل إلينا أنه قد نسى ما كلف به من قبل... ويبدو من وجهة نظرنا أن الرحلة التى قام بها والتأمل فى البحر،

ووحدته، وخلوه بنفسه، قد جعلته يحسم هذا الصراع الداخلى لصالح أخلاق وقيم العصور الوسطى على حساب فلسفة عصر النهضة الجديدة. وقد وقع هاملت فى مخطط آخر دنئ للملك بدخوله فى مبارزة مع «لايرتس». ولكن بعد أن يكتشف «هاملت» أنه والجميع ضحية مخطط الملك، لذا يضطر لارتكارب الفعلة بدافع أخلاقى أيضا ليخلص العالم من أصل هذا الوباء، فيعود الكون إلى توازنه من جديد.

هاملت

على خشبة المسرح النمساوى



(إن الزمن لفي اعتلال، واختلال،

ومن نكد طالعي أن أكون أنا المنوط

به علاجه والعودة به إلي النظام.)

هـاملـت



هاملت علي خشبة المسرح النمساوى

«أوه ليت هذا الجثمان، وما أصلبه على الرزايا والكوارث، ليته يذوب ويسيل وينحل إلى ندى».

(هاملت)

منذ العرض الأول لمسرحية هاملت فى منتصف عام ١٦٠٢ على مسرح الجلوب وحتى الآن وهى تفسر، فى كل مرة عبر ما يقرب من أربعمائه عام، تفسيرات مختلفة طبقا لفلسفة العصر السائدة، وطبقا لموقف كل مخرج من المجتمع الذى يعيش فيه. فلقد قُدم هاملت كفيلسوف، صوفى، وجودى، ماركسى، هيبى، غبى، حالم، ثورى، ماسوش، سادى.. وغير ذلك من المفاهيم التى كانت سائدة فى كل حقبة تاريخية وتبناها المسرحيون على مدى أربعة قرون سابقة. واستكمالا للجانب النظرى والفكرى الذى تعرضنا فيه لتفسيرات المفكرين المسرحيين المختلفة من «هاملت»، سنتعرض هنا لتفسير وإخراج «هاملت» على مسرح البورج بفيينا، والذى قام بتمثيلة «كلاوس ماريا برانداور» الذى حقق نجاحا عالميا بفيلميه «مفيستو»_

و«الكولونيل ريدل»، وقد اختطفته هوليوود لتصنع منه النجم القادم.
وسوف نتعرض بالمقارنة إلى عرض «هاملت» الذى قدم فى مهرجان «بريشتولد زدورف» بالقرب من فيينا فى العام الماضى، كما سنتناول عرض «هاملت» بالعرائس، التى عرضته فرقة زاغرب اليوغسلافية فى مهرجان فيينا الدولى للفنون.

هاملت علي خشبة مسرح البورج

يعتمد هذا العرض على استخدام المساحات المكانية الفارغة التى يتحرك داخلها الممثلون، فيشكل عمق خشبة المسرح منظرا للبحر لا يتغير طوال العرض المسرحى، حيث يعطى إحساسا بالفراغية واللانهائية، ولا يستخدم المخرج ديكوراً سوى شكلاً تجريدياً على هيئة مستطيل أمام البحر يحركه ويستخدمه فى أشكال مختلفة، كما يتحكم فى ارتفاعه وانخفاضه بالنسبة لمستوى خشبة المسرح عن طريق استخدام الميكنة الحديثة على الخشبة، وتظل أحداث مسرحية «هاملت» تدور أمام البحر طيلة الوقت، وكأننا أمام مجموعة من الأفراد عزلتهم الأقدار فى جزيرة نائية عن المجتمع البشرى.

يبدأ العرض المسرحى ومساحة خشبة المسرح فارغة ومظلمة، حيث يأتى «هاملت» من عمق المسرح إلى المقدمة يلازمه ضوء خافت على وجهة وفى الخلفية مؤثر صوتى للرياح، ثم يلقى المونولوج الذى يتحدث فيه عن موت أبيه منذ شهرين وما انتهى إليه وفاء أمه، بأن تزوجت من الملك الحالى ولم يبل حذاؤها بعد،

والتى سارت به فى جنازته. ومع انتهاء «هاملت» من مونولوجه، يبدأ الضوء فى الانتشار على خشبة المسرح .. فيبدو منظر البحر فى الخلفية. كما تدخل الحاشية من كواليس المسرح وهى ترقص رقصة الفالس على أنغام موسيقى شتراوس احتفالا بزواج «كلوديوس» الملك وجرترود الملكة، وبعد انتهاء الاحتفال يظلم المسرح ثانية ويحكى الحراس «وهوراشيو» لـ «هاملت» عن ظهور الشبح. وفى المشهد الذى يليه يخرج الجميع حيث يلقى «هاملت» مونولوج الشبح بنفسه وكأنه صوته الداخلى يناديه ويطلب منه الثأر. وتلعب الميكنة الحديثة المستخدمة بالمسرح دورا كبيرا فى تشكيل الديكور (التجريدى) على خشبة المسرح أمام المتفرج، فبعد هذا المشهد لا ينتقل هاملت إلى القصر، ولكن القصر ينتقل إليه، أى أن خشبة المسرح الأسطوانية تتحرك فتنقل معها «هاملت» إلى مكان آخر، ثم تتشكل مكونات الديكور المسرحى، التى تظهر من جوف خشبة المسرح، فتكون منظرا فى شكله الخارجى مستطيل، ومن الداخل، أى حينما تتوسط بوابته فتحة المسرح ويصبح رؤية ما بداخله أمام عين المتفرج، يعطى المنظر الداخلى إحساسا بصالة كبيرة فى داخل قصر، ويظل البحر يشكل الخلفية طوال العرض، كما يؤكد المخرج على ذلك، ليس بالرؤية فقط، ولكن بالسمع، وذلك باستخدام مؤثر صوتى فى الخلفية لرياح البحر. ويحاول المخرج التأكيد على الكوميديا داخل العرض باستخدام ما يسمى بالتناقض، فنجد «جيلدنسترن» طويلا إلى حد زائد وصديقه «روزنتكرانس» قصيرا إلى حد زائد، أى قزم. ويحاول

المخرج فى هذا العرض أيضا أن يؤكد على التفسير الفرويدى.. فنجد هاملت فى مشهد مقابلته مع أمه بعد التمثيلية الداخلية يقف على مستوى خشبة المسرح العادية فى أمامية المسرح، بينما تقف الأم فى مكان عال داخل شرخ جدار الحائط الذى يشمل جانب يسار المسرح على الخشبة. تظهر أمه بقميص نوم شفاف يظهر كل تفاصيل جسدها العارى، كما يغلب اللون الأحمر على جوانب الديكور المستخدمة فى هذا المشهد، وكأن الأم هى هدف «هاملت» الجنسى كما يقول فرويد... ويؤكد هذا التفسير المشهد التالى حيث يتقابل هاملت مع أمه الملكة فى أمامية المسرح ويظل يتحسسها بشبقية شديدة، حتى ينتهى هذا المشهد بتقبيلها بطريقة جنسية متوحشة. فى المشهد السابق استطاع المخرج أن يوظف امكانيات الديكور بشكل كبير، إذ أخذ الديكور شكل مقدمة مركب وتحول المسرح كله إلى مركب يقف على سطحه هاملت، وقد لعبت الإضاءة مع حركة الديكور، مع مؤثرات البحر الصوتية فى الخلفية دورا كبيرا فى تصوير طبيعة هذا المشهد.. ويتفوق هذا المشهد على كل المشاهد التالية، حتى انتهاء العرض المسرحى بموت الجميع بعد مبارزة هاملت للايرتس.

هاملت بين جماليات الرؤية

وفوضي التفسير

وكما رأينا فإن المخرج يتميز بإحساس جمالى عال فى مخاطبة

عين المتفرج ووجدانه من الناحية الجمالية، ولكن الإخراج المسرحى لا يعنى شيئا إذا كان هدفه الوحيد هو إعطاء لوحة جميلة على خشبة المســرح.. بل يجب أن يخــدم هذا الكادر الجــمــالى أولا: الموقف الدرامى وثانيا: التفسير المراد الوصول إليه من هذا الموقف الدرامى. وقد نجح المخرج فى هذا بتفسيره الفرويدى فى مشهد مقابلة هاملت مع أمه، ولكن يغلب على بقية المشاهد الفوضى الفكرية التى تؤدى بالضرورة إلى فوضى فى عقل المتفرج... رغم كل هذه الجماليات المتراصة على خشبة المسرح. وللتدليل على هذا الرأى سوف نتناول باختصار نقطتين توضحان هذا المعنى.

أولا: فيما يتعلق بالمكونات

المرئية علي المسرح

إن مكونات خــشـبــة المســرح فى هذا العــرض إنما تتنافى مع مضمون ما يطرحه النص من معنى فكرى وفلسفى، فخشبة المسرح تبدو للمتفرج غير محددة الاطراف حيث البحر والسماء فى الخلفية، كما تظل الخشبة عارية معظم الوقت إلا من أشكال تجريدية تظهر بين الحين والآخر، كما يغلب على كل هذا اللون الأزرق الذى يشكل الخلفية.. وفى الواقع فإن هذا يتنافى مع النص فيما يلى: إن ما يقوله «هاملت» فى النص من أن الدانمارك ســجن، إنما يتنافى مع هذه المكونات على الخشبة، ذلك أن طبيعة البحر والسماء والفراغية فى المسرح، لا تعكس على الجمهور سوى الإحساس بالحرية.. كما أن

الانقسام الداخلى لدى «هاملت» والذى جعله يؤجل الفعل على مدى خمسة فصول، إنما يتنافى مع طبيعة هذه المكونات المستخدمة، كما يتنافى مع طبيعة اللون... ذلك أن اللون الأزرق لا يوصل هذا الإحساس بالاشمئزاز من العالم، وانقسام هاملت الداخلى بين الفعل واللافعل.. فاللون الأزرق يرتبط بمرادفه الهندسى: الدائرة والتى تعطى فى النهاية إمكانية للتفكير الرومانسى لا لتصوير حالة هاملت.

إن مكونات الخشبة المسرحية إنما يجب أن تعطى إحساساً عميقاً بروح ما يقدم.. وعلى سبيل المثال يتصور «جوردون كريج» المكونات التشكيلية لمسرحية ماكبث كالآتى: جبل صخرى بنى داكن يمثل الطبيعة القاسية، وقمة هذا الجبل يحيط بها سحاب وضباب مثقل بالغيوم والعواصف.. وموطن هذه القمم التى هى موطن الأشباح والسحرة والأقدار الخفية، ثمة لونان من البنى والرمادى، هذان هما اللونان الأساسيان فى الديكور والملابس، كما يرى «جوردون كريج» فى تصوره للماده التشكيلية لهاملت: تصوير الأعماق الغامضة، الحيرة والضياع والتردد والكائنات الآتية من مجهول. إن المكونات التشكيلية والألوان إنما هى المعادل السيكلوجى لما يراد نقله وتفسيره لعقل ووجدان المتفرج... ولهذا لا يجب أن ينفصل المعنى عن المكونات التشكيلية على المسرح. إن هاملت مثقل بأحزانه وآلامه، مثقل بضمير تمتد مكوناته إلى العصور الوسطى،

مثقل بأفكار فلسفية جديدة يستمدها من عصر النهضة الذى ولد فيه، فروحه محملة باشمئزاز لكل ما حوله، حيث يحول هذا كل رغبة إيجابية فيه إلى نظرة عدمية يتمنى فيها أن ينحل جسده إلى قطرات من الندى... ولا تستطيع بذلك مساحات الفراغية اللامحدودة ومنظر السماء والبحر إعطاء هذه الأحاسيس، وإنما لتوليد النقيض من هذه الأحاسيس.

ثانيا: فيما يتعلق بقضية الشبح

المعتقد الشعبى فى العصر الإليزابيثى، والذى يلتقى مع المعتقد الدينى آنذاك، يؤمن بوجود الاشباح التى هى أرواح الموتى، وظهور الأشباح كان يعنى فى ذلك الوقت قلق روح الميت وقد أذن لها بالعودة من العالم الآخر لغرض خاصْ. نظرا لمرور ما يقرب من أربعمائه عام على كتابة المسرحية، يصبح من الضرورى تناول المخرج للنص بحس تاريخى، أى رؤية النص من خلال العصر الذى يقدمه فيه، حتى يتفهمه الجمهور تفهما عصريا، ذلك إن النص لا يقدم فى عصر شكسبير، وإنما فى عصر آخر وحضارة أخرى ولجمهور مختلف. فالعصر يتغير والتاريخ يأخذ شكلا آخر ، كما تختفى بعض المعتقدات لتحل محلها معتقدات آخرى، ويزول الجهل وتتراكم المعرفة العلمية وتصبح ملامح العصر الذى نعيش فيه مختلفه عن عصر مضى، ولهذا لا يمكن قبول التفسير الذى كتبه شكسبير منذ ما يقرب من أربعمائه عام، إلا إذا أردنا أن نقدم عملاً

متحفياً. ومحاولة المخرج لتصوير شبح «هاملت» كهذيان فى عقله، محاولة مقبولة، بل وضرورية فى ظل عصر لم يعد يؤمن بالفكر الميتافيزيقى.. ولا خلاف على ذلك، ولكن كان عليه أن يطوع النص لتصورهحتى لا يحدث تناقض بين الحديث عن ظهور الشبح وبين استخدام هاملت لحديث الشبح كهذيان...ومن هنا يتضح من هذين المثلين بأن المفهوم الدرامى والفلسفى الذى يفرضه النص يتناقض مع طريقة التنفيذ على خشبة المسرح، مما يولد الفوضى فى عقل المتفرج، حتى لو استخدم المخرج أقصى جماليات الكادر المسرحى.

هاملت في مهرجان بريشتولد زدروف

قدمت هاملت فى مهرجان «بريشتولدز دورف» من إخراج «يورجن فيلكه» وبطولة «ياجفوش بروير» ... ويعتبر هذا المهرجان أحدث مهرجان مسرحى فى النمسا حيث أسس فى عام ١٩٧٦، كما يعتبر أقل المهرجانات تكلفة. «وبريشتولدز دورف» قرية صغيرة لا تبعد كثيرا عن فيينا، ولكنها تتبع مقاطعة النمسا المنخفضة. قدم العرض المسرحى لهاملت أمام قلعة بريشتولدز دورف على مسرح القرية الصيفى، بحيث تمثل أمامية القلعة خشبة المسرح، كما يوظف المخرج أبواب القلعة والشبابيك والسور المحيط فى الحدث المسرحى، ويتفق بذلك مع طبيعة النص المسرحى. وتقسم خشبة المسرح أمام القلعة إلى جزئين.. جزء أمام القلعة من يمين المتفرج ويتكون من

برتكبل ينقسم إلى مستويين، أحدهما مستوى يرتفع عن الأرض بحوالى ٤٠ سم، والآخر مستوى أعلى يوضع عليه كرسى العرش، كما توجد مجموعة من السلالم توصل هذا المستوى بأحد أبواب القلعة العليا، ويستخدم هذا المستوى لأحداث الملك والملكة. ويوجد المستوى لأحداث رجال البلاط. وبين المستويين توجد بوابة القلعة الطبيعية، وهى تتكون من أربعة أعمدة وباب فى المنتصف، وتوظف هذه البوابة فى الحدث ما بين دخول وخروج الممثلين، كما يوظف المخرج بقية القلعة فى العرض المسرحى. وعلى سبيل المثال يظهر شبح الملك بملابسه العسكرية فى أعلى سور القلعة، وتلعب الأضاءة الشاحبة دوراً كبيراً بالإيهام فى هذا المشهد، كما أن حركة هاملت فى متابعة الشبح لاتحدها حدود مسرح ضيقة، وإنما نجده يصعد السلالم من أسفل القلعة حتى يصل إلى أعلاها، ثم يتبع الشبح فى مكان آخر، وبذلك يولد هذا لدى المتفرج إحساسا بالطبيعية، كما تشارك منازل القرية فى تشكيل خلفية الحدث العامة. إن المسرح غير مسقوف ولهذا يرى المتفرج أضواء منبعثة من هذه المنازل، مما يعطى تأكيدا لوقت حدوث المشهد فى الليل، وقبيل الفجر، كما أن وجود منازل القرية فى خلفية الأحداث يعطى إحساسا لدى المتفرج بأن أحداث مسرحية هاملت لا تدور فى القصر منعزلة عن البشر، وإنما فى مملكة يشارك البشر العاديون فى أحداثها، ويشكلون خلفيه هذه الأحداث. إن إمكانيات هذه المساحة الطبيعية من أسوار وحدائق، كنائس ومنازل وقلعة، تضيف للجو العام ما لا يمكن أن

تضيفه أو تحققه امكانيات المسرح العادية، وقد أعطت المساحة حرية الحركة لدى الممثلين.. ففى مشهد الممثلين الجوالة مثلا نجدهم يدخلون من باب سور القلعة ومعهم عربة كارو بالحجم الطبيعى. كما يستخدم المخرج فى خلفية الأحداث جملة موسيقية واحدة يكررها بطريقة مختلفة كل مرة عن سابقتها فى الإيقاع، العلو والانخفاض، والشدة واللين. وقد وظف المخرج الاضاءة توظيفا جيدا، ففى مشهد المقابر استخدم صور المقابر بالإضاءة على أمامية القلعة، بحيث يبدو حفار القبور ضيئلا وسط المقابر، ويزيد هذا من قوة تأثير المشهد، كما استخدمت مصابيح الإضاءة فى هذا المشهد، فلعبت الإضاءة المحدودة ومساحة الظلمة الكبيرة دوراً كبيراً فى تأكيد الإحساس التراچيدى لمشهد الجنازة. وتكرر أسلوب هذا المشهد فى نهاية المسرحية، فبعد موت هاملت تطفأ جميع الإضاءة المسرحية ما عدا ضوء المصابيح التى يحملها عسكر فرنتبراس وهم يحملون فى نفس الوقت هاملت، ويصحب ذلك موسيقى وأنغام عسكرية، وتشكل القرية هنا خلفية الحدث المسرحى وكأنها مملكة الدانمارك. ولقد استخدم المخرج فى هذا العرض الأزياء والملابس التاريخية، ولا يمكن أن نقول أنه حاول تحقيق الطبيعية على المسرح، أى حاول نقل البيئة نقلا حرفيا على الخشبة، ولكنه وظف البيئة والمكونات الطبيعية فى العرض المسرحى استمرارا لتقليد أسسه فى النمسا «ماكس راينهاردت». ورغم استخدام المخرج للأزياء والملابس التاريخية، إلا أن العرض يتميز بالبساطة دون التعقيد الميكانيكى

على الخشبة المسرحية، كما يتفق هذا مع مفهوم طرح هاملت كرومانسى. إن عاطفة هاملت فى هذا العرض تغلب على المفكر الفيلسوف فيه، فهو عاطفى متألم أكثر منه يحلم بتغيير هذا الواقع. إن الاستغراق فى العاطفه.. والحلم يقعدانه عن العمل ويبعدانه عن تحقيق الفعل الواجب تحقيقه، وربما تنطبق مقولة «يجوته» هنا على هاملت هذا العرض، بأن شكسبير قد طلب منه اللامعقول، ليس اللامعقول فى ذاته، ولكن اللامقعول حينما يقاس بالنسبة لطبيعة هاملت، فليس من المعقول أن يقوم هذا الرومانسى بجريمة قتل ترتعد لها فرائضه وتشمئز لها نفسه.

هاملت... وفرقة زاغرب للعرائس

قدمت فى مهرجان فيينا الدولى للفنون مسرحية هاملت بالعرائس لفرقة زاغرب اليوغسلافية بثلاث لغات (الألمانية - الإنجليزية - اليوغسلافية) فى قاعة سيسون الشهيرة، والتى شهدت أعمال إيجون شيللى وجوستاف كليمت. بدأ العرض وخشبة المسرح تحدها من كل الجوانب والخلفية ستائر سوداء، كما ينتصف الخلفية وكل جانب من جوانب المسرح شاشة بيضاء تحمل أسماء الشخصيات: (هاملت، كلوديوس، جرترود، بولونيوس... الخ). تدخل الدمى المسرحية من جميع جوانب المسرح يحركها من الخلف الممثلون، ولا تتكون الدمية المسرحية إلا من قناع مغلف، ونصف الهيكل الأعلى مغطى بالملابس، وفتحة فى ظهر الدمية تتيح للممثل الذى يجلس خلفها

على كرسى صغير يتحرك بثلاث عجلات، حرية الحركة، وحرية الأداء، وحرية تحريك الدمية على المسرح، وتصبح قدما الممثل فى الشكل العام هى نصف الدمية الأسفل والمكمل لتكوينها، ولذا يستخدم جسد الممثل مكملا لجسد الدمية، ومكملا لحركتها المسرحية. يرتدى الممثل الذى يحرك الدمية ويكملها ملابس بيضاء، ويغطى وجهه بقماش أبيض، ولكن بشكل يتيح له الرؤية، وذلك حتى ينصب تركيز المتفرجين على الدمية المسرحية وحركتها فقط. وتحمل كل دمية مسرحية رقما، كما يكتب رقم كل دمية وأمامة الدور الذى تقوم به على الشاشات البيضاء الثلاث فى الخلفية، وجوانب المسرح حتى لا يلتبس على المتفرجين طبيعة دور الشخصية. وقد بدأت المسرحية بمونولوج تعلن فيه إحدى الدمى المسرحية طبيعة الحدث الذى يتمثل فى اغتصاب عرش الدانمارك. وتستغرق أحداث العرض أقل من الساعة، كما يأخذ طابع الأداء الإطار الكوميدى. ومن أفضل مشاهد العرض مشهد لقاء هاملت بشبح أبيه، ففيه إضاءة باهتة، يدخل الشبح إلى هاملت فى جانب المسرح لكى يفصح له عن مرتكب الجريمة، كما يطلب من هاملت ألا يدع سرير ملك الدرانمارك يتحول إلى فراش للفجور، ويأمره فى نفس الوقت بألا يدبر مكيدة ضد الملكة. يعرض هاملت على المسرح بطريقة كوميدية، فهو رجل عجوز ذو شعر أشيب وأنف طويل أسود، كما يتميز أداؤه بالسرعة، وتأخذ حركتة شكلا ميكانيكيا، ويأخذ التعبير بالحركة مساحة كبيرة من العرض المسرحى، كما عرضت المشاهد المأساوية بطريقة

مضحكة وكاريكاتورية مثل: مقابلة هاملت لأمه بعد التمثيلية، وقتل بولونيوس، موت أوفيليا ومشهد القتل الأخير... ففى المشهد الأخير على سبيل المثال يدخل هاملت «ولايرتس» «والملك» «والملكة» ثم حَكَمْ فى فمه صفارة يذكرنا بالمهرجين والعاب السيرك، وفى نهاية المبارزة، وبعد أن يعترف «لايرتس» لهاملت بمخطط التسمم، يقتل «هاملت» «الملك» الذى يموت مثل «الفرخة» التى تظل تنتفض وتقفز حتى بعد قطع رقبتها، ثم يصحو الجميع فى النهاية من الموت ليرددوا مقاطع من المسرحية، كما يدخل الشبح ولكن يرفض هاملت هذه المرة السماح له وينتهى بذلك العرض المسرحى.

يأخذ طابع الدمية على خشبة المسرح فى هذا العرض طابعا جديدا، فلا تتحرك الدمية المسرحية هنا عن طريق خيوط من أعلى ولا تتحرك أيضا من أسفل عن طريق يد لاعب، كما أنها لا تأخذ الإطار الكامل على المسرح حيث تصبح يدا الممثل الإنسان ونصفه الأسفل مكملا لها.. إنه شكل من أشكال العروض الجديدة الذى يشترك فيه نصف جسد الممثل والذى يعتمد على قدرته الفنيه مع نصف جسد الدميه ليكونا شكلا متكاملا وجديدا على خشبة المسرح.

هاملت بين مسرح البورج
ومسرح بريشتولدز دورف

إن اعتماد عرض مسرح البورج على المساحات المكانية الفارغة أمام البحر طيلة الوقت قد أعطى المتفرج إحساسا بأن هذه الأحداث

إنما تجرى فى مكان ما منعزل عن المجتمع البشرى، وبذلك فرغ العرض النص من أى تفسير اجتماعى، بعكس عرض «هاملت» على مسرح «بريشتولدز دورف» الذى اعتمد على القرية كخلفية للحدث، ولا تتوقف هذه الرؤية عند مجرد عرض هاملت داخل مجتمع بشرى أم لا، وإنما تعتمد اساسا على تفسير العرض نفسه، حيث حاول المخرج فى عرض برشتولدز دورف أن يوظف الطبيعة حوله فى توصيل هذا المعنى. وقد حاول المخرج فى مسرح البورج توظيف نظام الميكنة الحديث فى المسرح، وعلى وجه النقيض حاول مخرج عرض «بريشتولدز دورف» أن يعتمد على البساطة فى الإخراج، وحركات «هاملت» التى كانت تأخذ إطارا دائريا بوجه عام فى محاولة من المخرج لتحقيق مفهوم البطل الرومانسى على المسرح. فالدائرة والخطوط الدائرية إنما تعطى إحساسا بالرومانسية وباللانهائية، وعلى العكس من ذلك كانت حركات هاملت فى مسرح البورج تأخذ شكل المثلثات مما يعطى إحساسا بعدائية وعدوانية هاملت تجاه الآخرين... فالخطوط المثلثية فى المسرح إنما تعطى تأثيرا سيكلوجيا بالهجوم العدائى نحو الآخرين.. وإن كان هذا لا يتفق مع اللون المستخدم فى المسرح وهو الأزرق، فالأزرق يرتبط بالاشكال الدائرية أى الرومانسية، بينما يرتبط الأصفر بالأشكال المثلثية أى العدائية... وكان الأجدر بالمخرج فى مسرح البورج أن يُكثر من استخدام درجات الألوان الحمراء فى محاولة للتأكيد على المفهوم الفرويدى، وهو مفهوم الجنس لدى هاملت تجاه أمه. وقد

حاول كلا العرضين أن يتبنيا مفهوما قديما فى تفسير هاملت. فقد ساد التفسير الرومانسى لهاملت فى القرن الثامن عشر، كما ساد التفسير الفرويدى فى بداية القرن الحالى.، وإن كان يمكن النظر للتفسير الرومانسى اليوم على اعتبار أنه يأخذ شكلا متمردا على هذا العصر المادى، والتفسير الفرويدى على اعتبار أنه شكل هروبى من تكنولوجيا هذا العصر أيضا. ويتميز مخرج مسرح البورج بإحساس جمالى عال، إلا أنه عجز عن توظيف هذه الإمكانية الجمالية فى الدراما؛ حيث وقع العرض فى فوضى فكرية بتركيزه على هذه الجماليات، ثم بتناقض هذه الجماليات مع ما يطرحه من أفكار، ومن تناقض هذه الافكار بعضها البعض كما رأينا فى المثالين السابقين فى توظيف المخرج للمكونات المرئية على المسرح، وتوظيفه لفكرة الشبح. وتقل قدرة مخرج عرض «بريشتولدز دورف» الجمالية عن مخرج مسرح البورج، إلا أنه حاول بقدر الإمكان أن يوظف هذا القدر ببساطة فى خدمة الحركة المسرحية والمضمون، وإن كان ظهور شبح هاملت فى هذا العرض قد أصبح مضحكا، ذلك أن الشبح نفسه فى مفهومه أيام شكسبير «كالهواء»، أى أنه شكل مرئى فقط لا يمكن لمسه، وقد تعامل مخرج عرض مسرح البورج مع الممثل «كلاوس ماريا برانداور» كنجم سينمائى مشهور، فحاول بذلك التركيز عليه أكثر مما هو فى النص وأكثر مما ينبغى، فظهرت الشخصيات الأخرى وكأنها مسخ مشوه، بينما قل هذا فى عرض مسرح «بريشتولدز دورف» حيث كان المخرج أكثر حفاظا على روح

شكسبير منه فى البورج. وقد اعتمد «كلاوس ماريا برانداور» فى أدائه لدور هاملت على نظرية «كوكلان» فى العرض والتشخيص، حيث يعتمد هذا الاتجاه فى التمثيل على ألا يمارس الممثل الانفعالات التى يصورها، وإن كانت تطلب هذه المدرسة من الممثل أن يجرب انفعالاته فى البروفات إلى أن يصل إلى نموذج لتصوير الشخصية، ثم عليه أن يحافظ على النموذج الخارجى لانفعاله ويظل من الداخل باردا رغم مظهره الانفعالى الخارجى. وتعتمد هذه المدرسة على حرفية عالية، ويمكن استخدام هذا الأسلوب فى المسرحيات الإغريقية القديمة وأعمال راسين وكورونى وموليير حيث تهمل هذه المدرسة الحرفية الداخلية للممثل، وهو مالا يتفق مع أداء الأدوار الشكسبيرية التى تعتمد بشكل أساسى على حياة الممثل الروحية. وعلى وجه النقيض اعتمد ممثل «بريشتولذر دورف» على تكنيك الحرفية الداخلية وهو ما ينُسب لستانيسلافسكى، والذى طوره فيما بعد إيليا كازان «ولى ستراسبرج» فى أمريكا «وجروتوفسكى» فى بولندا، والذى يقدم تجاربه حاليا فى إيطاليا. وتعمد هذه المدرسة بشكل أساسى على توظيف إمكانات الممثل الداخلية من ذاكرة وانفعال وتجارب شخصية ومشاعر.... إلخ، فى محاولة لتصوير الشخصية. ولقد بدا هاملت «بريشتولدز دورف» أكثر صدقا وأكثر معاناة، بينما كان نجم هوليود على مسرح البورج أكثر سطحية فى محاولة لإظهار «عضلاته» و «وتقنية». وفى الواقع فإن المسرح الجاد الذى يقدم شيئاً ذا قيمة لا يحتاج إلى النجوم، كما أن النجم الكبير

ليس بالضرورة ممثلا جيدا، حيث لا تخضع النجومية إلا لقوانين التسويق التجارية والذى يشكل بدوره خطرا كبيرا على مستقبل الفن الجاد فى العالم كله.



هاملت

فى معالجات غير شكسبيرية



(لابد أن أقسو لكى أكون رحيما . . .

تمزق أيها القلب، فعلى أن أمسك لسانى)

هـاملـت



هاملت في معالجات غير شكسبيرية

وسوف نتناول هنا عروضاً مسرحية لهاملت فى معالجات مختلفة لكتاب غير شكسبير عن نفس تيمة هاملت ولكن بطريقة تختلف عن المصدر الأصلى باختلاف العصر من وجهة نظر الكاتب فى المجتمع الذى ينتمى اليه.

هاملت في قرية أونترشلام

«هاملت فى قرية أونترشلام» معالجة حديثة عن مسرحية شكسبير كتبها المؤلف اليوغسلافى «إيفو بريشان» - (١٩٣٦ - ١٩٦٥)، وقدمت هذه المسرحية لأول مرة فى زاغرب عام ١٩٧١، وقد حصلت على الجائزة الأولى فى مهرجان «نوفى سلد» المسرحى، ثم قدمت فى «وارسو» ببولندا عام ١٩٧٨، وفى هامبورج بألمانيا عام ١٩٧٩، وبعدها بعام قدمت على مسرح الشعب «بفيينا» من إخراج كارل باريلا. وينتقد «إيفو بريشان» فى هذه المسرحية أوضاع بلاده فى عام ١٩٤٦، أى بعد التحرر من الاحتلال الألمانى وانتصار الشيوعية. والمسرحية تدور فى إحدى القرى اليوغسلافية بعد انتهاء

الحرب العالمية الثانية بعام، حيث يجرى الفلاحون بروفات مسرحية هاملت لشكسبير، وعلى مستوى آخر، أى مستوى الواقع، تجرى أحداث موازية ومشابهة لأحداث مسرحية هاملت. فعلى مستوى الواقع يحكم بالسجن على والد ممثل دور هاملت بسبب اتهامه بالنصب، ويعتقد الابن الذى يمثل دور هاملت بأن والده برئ، وهنا يحاول الإيقاع بالمتهم الحقيقى وفى نظره أن المتهم الحقيقى، هو «بوكارا» المسئول - على مستوى الأحداث الواقعية عن إدارة القرية، وفى نفس الوقت يمثل دور «كلوديوس» فى مسرحية هاملت - ومن هنا لا تختلف كثيرا أحاسيس ممثل دور هاملت تجاه «بوكارا» على مستوى الواقع، وعلى مستوى أحداث المسرحية بتمثيل «بوكارا» لدور «كلوديوس». وفى النهاية تفشل محاولات هاملت للإيقاع ببوكارا الذى يتغلب على الموقف. ولا يموت هاملت كما لدى شكسبير، فهو يستمر فى طرح مشكلته وفى محاولاته الفاشلة للإيقاع بالمجرم الحقيقى حتى إنزال الستار. إن العدالة تتحقق فى تراچيديا هاملت شكسبير فى النهاية بعد أن يقتل هاملت الملك كلوديوس، ولكن فى «هاملت أو نترشلام» لا تتحقق هذه العدالة. إن «هاملت» فى قرية أونترشلام إنما يعانى من فساد الواقع، كما يضيع حياته بلا فائدة فى تتبع المجرم الأصلى والإيقاع به. تماما كما يحدث فى هاملت شكسبير، وإن كان الاختلاف يتمثل فى أن هاملت شكسبير استطاع فى نهاية المسرحية أن يوقع بالمجرم وينتقم منه لكل أفعاله الإجراميه. وإذا كانت أحداث هاملت شكسبير تدور فى محيط

القصـر، فالأحـداث فى «هاملت أونتـرشلام» تمتد لتدور فى مـحـيط القرية بأكملها بين الفلاحين البسطاء، حيث يقع ظلم «بوكارا» على الجميع. فى هذه المسرحية ينتقد «إيفو بريشان» النظام الاشتراكى الذى أسس فى يوغسلافيا فى ٣١ يناير عـام ١٩٤٦ . ويقول المؤلف حينما كان يكتب مسرحية «هاملت فى أونترشلام» إنه كان يضع مسرحية هاملت شكسبير نصب عينيه، ومن ناحية أخرى حاول أن يعيد مشاكل العصر فى الواقع اليوغسلافى فى المسرحية، وبالتالى حَمَّلَ المسرحية بأفكار سياسية، فالحياة كما يقول «بريشان» سواء أردنا أم لم نرد سياسة، وهو يرى أن شكسبير قد فعل هذا فى عصره ولكن سياسة عصره هذه لم تعد تعنينا الآن، لأنها بعيدة عن عصرنا. وقد حاول المخرج فى تنفيذ هذه المسرحية أن يستخدم منهجا واقعيا. فالديكور يتكون على المسرح من مجموعة «دكك» وسبورة، حيث تدور الأحداث فى معظمها فى فصل دراسى لمحو الأمية، وكانت خلفية الديكور فى المشاهد الأخرى تشكل منازل القرية. وقد صور المخرج نهاية المسرحية تصويرا قاتما وعدميا، حيث يسير هاملت فى طابور من البشر يأخذ إطارا دائريا، يأمرهم السيد «بوكارا» رئيس إدارة القرية وممثل دور «كلوديوس»، والذى تسبب فى سجن والد هاملت على مستوى الأحداث الواقعية، وهو هنا يفرض سيطرته على الفلاحين وعلى هاملت الذى يسير فى حركة الطابور الدائرية مع قطيع البشر، وكأنه لا أمل فى الغد، وأن ما سيحدث هو تكرار لما سبق.

هاملت وخلافه

مسرحية «هاملت وخلافه» أو «الممثل هو ممثل» للمؤلف اليوغسلافي «تسيا» أ. سوكولوفيك» ـ (ولد في عام ١٩٥٠) ـ تتكون من ممثل واحد، وقد قام بإخراجها وبتمثيل الدور باللغة الالمانية «يوستوس نيومان» على مسرح الكوليسه بفيينا، كما قدمها بالإنجليزية على مسارح الولايات المتحدة أيضا. وقد استغرق المؤلف اليوغسلافي «تسيا. أ. سوكولوفيك» في كتابة المسرحية ما يقرب من ثلاثة أعوام، ثم مثلها بنفسه في معظم مدن وقرى يوغسلافيا، إذ قدم أكثر من تسعمائة عرض مسرحي، وتبدأ مسرحية «هاملت وخلافه» بدخول ممثل خشبة المسرح ليعتذر للجمهور عن تقديم مسرحية شكسبير الليلة، ثم يحاول شرح الأسباب، ذلك أن الفرقة لم تحصل على النقود اللازمة من المسئولين لعمل الديكور. وبينما يحاول الممثل شرح وجهة نظره في الظروف التي أعاقت تقديم العرض المسرحي، نجده يمثل مونولوج يستمر أكثر من ساعة ونصف على خشبة المسرح من الريبرتوار القديم في إطار ميلودرامي، تراجيدي، كوميدي وساخر، ثم يحاول إقناع الجمهور بأقوال متناقضة، ويقفز من تمثيل دور إلى آخر، ويحاول مع كل ذلك أن يتفلسف على خشبة المسرح ويتحدث عن أدواره والمجتمع، ثم يمثل مشاهد من أدوار البطولة، أدوار الشر، دور أميره، وزير، هاملت، ماكبث، عسكري، داروين... إلخ. ثم يعرض على الجمهور كيف دخل عالم التمثيل وكيف اعترضه والده. ويقوم الممثل بكل هذه الأدوار على خشبة

المسرح في مونولوج واحد، يستعين في بعض المشاهد ببعض أفراد الجمهور العادى لكى يشكل له خلفية بعض المشاهد التي يقوم بتمثيلها. وتتمثل علاقة مسرحية «هاملت وخلافة» «لسوكولوفيك» بهاملت شكسبير، في أن العرض من البدايه كان يجب أن يكون عرض هاملت شكسبير، كما أن الممثل يقوم بتمثيل بعض المشاهد من مسرحية هاملت شكسبير، ويدور المونولوج الذى يستمر أكثر من تسعين دقيقة حول إثبات «كينونة» هذا الممثل، كما تحاول مسرحية هاملت شكسبير إثبات «كينونة» هاملت من عدمها طوال الخمس فصول. وتستخدم صالة هذا المسرح كمقهى في الأوقات العادية وفي العرض، ويقدم «يوستوس نيومان» العرض بشكل يبدو مرتجلا، ولا يعتمد هذا العرض على أى من الديكور، ولكنه يقدم بقليل من الاكسسوار، حيث يدخل الممثل وفي يده «جردل» وعلى المسرح بضعة قوالب من الطوب يستخدمها الممثل في صنع الإيهام المسرحي في بعض الأحيان.

أفضل مشاهد هذا العرض هى المشاهد التي شارك فيها الجمهور وأخرجها الممثل على المسرح، حيث اختار الممثل جماعة من الجمهور صعدوا إلى خشبة المسرح ثم أخذوا أشكالا وأوضاعا مختلفة يصورون فيها الشجر والرياح، كما قد اختار الممثل فتاة من الجمهور لتمثل أمامه دور أوفيليا، وقبل أن يختارها طلب من الجمهور أن يصفوا له أوفيليا كما يتخيلونها. ويتميز هذا العرض بمحاولة التأكيد على العلاقة بين الجمهور وما يدور على خشبة المسرح، كما يحدث

فى المسرح الحى لدى «چوليان بيك»، ولدى «أوجستو بوال» فى مسرح المقهورين، مع اختلاف طبيعة كل مسرح. وما يعيب هذا العرض بوجه عام هو التطويل وتكرار المشاهد.

آلية هاملت

قدمت مسرحية «آلية هاملت» للكاتب الألمانى هاينر موللر- (ولد عام ١٩٢٩) - فى فيينا على مسرح «انجيليوس نوفوس» من اخراج «جوزيف ستسيللر». ويتكون العرض المسرحى من أربع شخصيات يرتدى كل منهم ملابس رمادية ووجوهم ملطخه باللون الأبيض، تظهر فى الخلفية ستارة متحركة مكتوب عليها النص بأكمله، ولا يوجد فى النص دور محدد تختلف فيه الشخصية عن شخصية أخرى، وأنما يتبادل الممثلون الجمل، ثم يعيدون القول، ثم يصمتون، ويستمر الصمت حوالى عشر دقائق، ثم يمثلون فى الوقف نفسه جملا مختلفة، ويوجهون كلماتهم للجمهور فى أماكن مختلفة وفى وقت واحد، ولا يوجد فى المسرحية شخصية بالمعنى الدرامى، كما لا يوجد فيها صراع، وعلى سبيل المثال يمكن عرض بعض الجمل التى يلقيها الممثلون كالآتى، وذلك لالقاء الضوء على الموضوع الذى لا يمكن تلخيصة، لأنه لا يوجد موضوع: «أنا لست هاملت، أنا أمثل دون أن يكون لى دور». «لم يعد هناك ما يمكن قوله. الأفكار، الصور، الدماء التى تعبر عنها مأساتى لم يعد لها وجود» . «خلفى سوف يبنى الديكور، أنا لايهم، مأساتى لا يعنيهم منها شيء، مأساتى

لم تعد تعنيني أنا أيضا، لن أمثل ثانية، إن الديكور لشئ أثرى، «أنا هاملت، توقفت عن قتل نفسي» ثم ينتهي العرض بقول الممثلين: «من أنا... لست هاملت، لن أمثل دوره بعد الآن»، ثم يتمنى كل من الممثلين أن يتحول إلى «آلة» لا تحس ولا تفكر وتقدم بعض المونولوجات بلغه مختلفه في وقت واحد (إنجليزى ـ ألمانى)..

ويُحضر كل ممثل معه بطانية يلتحف بها بعد أن يتمدد على كرسى، وبذلك يخلو العرض من أية حركة كما يبدو ساكنا، وتسيطر على العرض لحظات صمت طويلة يملها الجمهور، كما تسيطر على لغة هاينر موللر الصفة العدمية، وتأخذ بذلك معنى عبثيا: «سأذهب إلى المنزل وأقاتل الوقت الميت»، «سأرحل عن العالم الذى ولدت فيه وسأحول لبن ثديي إلى سم قاتل» وينعكس هذا على الإخراج، كما يسيطر على أداء الممثلين وحركتهم الأطار الميكانيكى تنفيذا لأفكار النص، حيث تأمل شخصيات المسرحية فى التحول إلى آلة لا تشعر ولا تفكر، ويولد هذا مللا شديدا لدى الجمهور الذى يخرج أفواجا قبل مرور نصف ساعة من بدء العرض، ولا يتبقى حتى نهاية المسرحية سوى أربعة أو خمسة متفرجين تقعدهم الرغبة فقط فى معرفة ما يمكن أن تؤول إليه هذه «اللاأحداث»، ولا يفهم أحد شيئا سوى رفض الممثلين للقيام بدور هاملت وانعكاس مرض السوداوية الذى أصاب هاملت شكسبير من قبل على جميع ممثلى العرض، حتى أقعدهم عن التمثيل وعن الفكر والفعل والحياة.

تسيطر على معالجة الكاتب اليوغسلافى «إيفو بريشان» والكاتب الألمانى هاينر موللر الإحساس الشديد بالعدمية، وتعرض مسرحية الكاتب اليوغسلافى «سوكولوفيك» قدرات ممثل فى محاولة لإثبات وجوده، رغم إلغاء العرض المسرحى. إن هاملت فى «قرية أو نترشلام» لا يحقق العدالة ـ كما حققتها هاملت شكسبير ـ بل ينتهى به الأمر إلى أن يخضع لسيطرة «بوكارا» الظالم والذى أدخل والده السجن من قبل، حيث يسير تحت إمرته وفى دائرته إلى الأبد، ويتخذ منهج الإخراج هنا منهجا واقعيا سواء فى الحركة أو الأداء أو فى الديكور. وفى «هاملت الألة» يؤكد هاينر موللر بلغته على عدمية العالم، ينعكس هذا على الإخراج «العبثى»، ويتبقى فى النهاية السؤال الذى طرحه من قبل الناقد البولندى «يان كوت» عن عروض شكسبير الحديثة، «فيما يوجد فى النص من شكسبير وفيما يوجد فيه منا».

إن مسرحية هاملت شكسبير تشكل خلفية أحداث مسرحية «هاملت فى قرية أونترشلام» لإيفو بريشان، الذى استطاع أن ينقل أحداث المسرحية إلى واقع بسيط وهو الواقع الريفى، وإن كانت تسيطر عليه رؤى بائسة ويائسة. ولم يظهر فى مسرحية هاينر موللر سوى تجسيد لمرض سوداوية هاملت فى قتامته، وقد تأثر «موللر» فى هذا النص بفلسفة العبث القائمة، وبطريقة اللعب باللغة والتخلى عن الشخصيات

الدرامية والحدث كما لدى «بيتر هاندكة». ويؤكد هذا على المحاولات الدائمة فى إعادة صياغة أعمال شكسبير من جديد فى هذا العصر، وإن كانت تبدو هذه المعالجات باهته وشاحبه، إذا ما قيست بأعمال هذا الرجل العظيم الذى رحل عنا منذ ما يقرب من ربعمائه عام .



عطيل

يعانى من جنون الاضطهاد

على مسارح فيينا



(يا نفساً عاطراً، يكاد يغرى

العدالة بأن تكسر سيفها، قبلة أخرى، وأخرى. . .

هكذا كونى حين تموتين، فاقتلك،

وأحبك بعدها . . قبلة أخرى، وهى الأخيرة)

عطيل



عطيل

يعاني من جنون الاضطهاد على مسارح فيينا

على مسرح شاوشبيل هاوس بفيينا عرضت مسرحية عطيل لشكسبير من خلال وجهة نظر جديدة، . إن كثيرا من النقاد والمخرجين حينما يتناولون عملا كعطيل للنقد أو للإخراج. حينئذ تصبح الغيرة هى الكلمة المترادفة لهذا المغربى الأسود عطيل، الذى أحب ولكنه أصبح فريسة لوهم غريب ألقى به ياجو فى روعه، حينئذ قتل بيديه هذا الطهر الذى أحبه، وإن كنا نجد بعض الصحة فى هذا الرأى إلا أنه ليس رأيا دقيقاً. فعطيل هو نتاج حالة محددة، والكارثة التراجيدية التى أحاقت به كانت نتاج لهذه الظروف التى وضع فيها وطريقة مواجهته لها. فالبطل التراچيدى الشكسبيرى إنما يسهم بتصرفاته بقسط كبير فى سقوطه، وإن كان خطؤه ليس هو الخطأ المعادل للمصير الذى يلقاه فى النهاية، إلا أنه بهذا المصير تسود العدالة الكون بعد اضطرابه واهتزازه. وعطيل شخص لم يكن غيورا بطبيعته كما يدعى الكثير من النقاد، فمن بدء المسرحية إلى تلك اللحظة التى بذر فيها ياجو فى قلب وعقل عطيل بذور الشك، لم يفصح عطيل عن مشاعر الغيرة هذه، ولقد استغرق ذلك النصف

الأول من المسرحية تقريباً، حتى بعض النقاد يعتبرون أن مسرحية عطيل لم تبدأ إلا من تلك اللحظة التى بذر فيها ياجو بذور الشك فى عقل وقلب عطيل، وهم بهذا يتجاهلون عن وعى أو عدم وعى نمو الشخصية التراچيدية وتحولها، وينظرون إلى العمل المسرحى بمنظور ثابت للحظة ثابتة ليحكموا على كل جوانبه فى تطورها، وهذه نظره ليست مكتملة وينقصها الفهم الدرامى الحقيقى، فطبيعة عطيل هى من هذا النوع الذى يجعله عرضة لأن يصبح ضحية خدعة أو مؤامرة، هكذا يصف نفسه فى المسرحية: «إننى شخص لا يغار بسهولة، ولكن إذا استثيرت مشاعرى استبد بى الارتباك». ونجاح مؤامرة ياجو إنما تعتمد اعتمادا كبيرا على فهمه الدقيق لتركيبة عطيل، تلك التركيبة الجامدة التى تقبل الأشياء على علاتها من منطلق رؤيته المثالية للعالم. وبتحريك ياجو لهذه العقلية الجامدة وبذره فيها بذور الشك، إنما قد أحدث شرخا فى تركيبة عطيل أدى به إلى الجنون، فهو، أى عطيل، لم يحتمل ولم يستطع أن يغير من منهج تفكيره الجامد. وإصرار عطيل على معرفة الحقيقة إنما جعله يسير نحو الكارثة، كما أن إصرار أوديب لمعرفة الحقيقة أدى به إلى الكارثة، ولكن إصرار عطيل هنا إنما هو إصرار أعمى يقبل الأشياء كما هى حتى يصل إلى الاقتناع بحقيقة كاذبه، بينما إصرار أوديب، هو إصرار من يريد أن يرى جوانب الحقيقه كلها، تلك الحقيقة التى قادته إلى الظلمة: إلى فقأ عينية، فكان يكفى أن يبحث عطيل الأمر حتى يكتشف لعبة ياجو الخطيرة، فكما قال «أ. س برادلى» إن

هاملت وعطيل متضادان جدا إلى حد أن كلا منهما كان يستطيع دون صعوبة كبيرة معالجة الموقف الذى كان مدمرا للآخر «فلقد صادفت بذور ياجو الخسيسة فى عقل وقلب عطيل أرضا خصبة، ولو ألقى ياجو هذه البذور فى عقل هاملت لما لقيت أرضاخصبة ولتوانى هاملت عن فعلته هذه ولدرس الأمر بشكل عقلانى من كل وجوهه. ربما يصاب هاملت بمرض الكآبة وبنظرة قاتمة للعالم، ولكنه لن يقتل ديدمونة وسيصل إلى حقيقة فعلة ياجو هذه فى وقت قصير، وإن كنا نشك فى أن ياجو يمكن أن يقوم بفعلته هذه مع هاملت، حقيقة أنه خصم عنيد، ولكنه بالقياس إلى هاملت تصبح ثقافته ومداركة العقلية فى مستوى أدنى. إن ياجو لم يكن يتصور تلك النهاية المفجعة، ولكنه بكل فعل يقوم به إنما يتورط فى فعل تال ثم آخر متطور ومتشابك لا يستطيع الخروج منه إلا بتطويره، وبتطويره يزداد الفعل تعقيدا وتزداد خطته توترا، ويدرك ياجو فى نفس الوقت قيمته وقدرته على تحكمه فى مصائر الآخرين، وفى النهاية يدرك ياجو أيضا أهمية هذا اللعب الخطير، فإما أن يقضى عليه أو يقضى على الآخرين. إنه على حد تعبير «كولردج» كان (يتصيد البواعث) ليبنى عليها خططه، ولقد كان ياجو فى شره معادلا «لريتشارد الثالث» وربما كان يفوقه، فهو ليست لديه هذه الانفعالات التى يحملها «ريتشارد» فى أحشائه، إنما تسوقه قوة عقليه باردة وربما كان مصدر هذا شعور التفوق المعطل لديه عن العمل على حد تعبير «برادلى»، وهو شخص، أى ياجو، متجرد من المشاعر يجد لذة سادية

فى أن يرى نتائج تفوقه العقلى على الآخرين، وإن كانت هناك، لدوافعه، أسباب حقيقية كما يدعى هو نفسه، من أن عطيل قد فضل عليه كاسيو لوظيفة نائب، وكما أنه، أى ياجو، يشك كما قد سمع ذات مرة بأن عطيل على علاقة بزوجته «إيميليا»، ومن جانب آخر يعتقد أيضا، وإن كان اعتقادا ليس راسخا، بأن كاسيو على علاقة أيضا بزوجته. كانت هذه بعض دوافعه الأساسية التى صرح بها لـ «رودريجو»، وإن كانت هناك عشرات الافتراضات الأخرى التى قالها طوال المسرحية، ولكنه كان ينساها بمجرد أن يلفظها، وذلك أنها لم تكن أسبابا حقيقيه، بل تصيد للبواعث. ولقد ساعدته «ديدمونه» فى إحكام فعلته، فهى تتصرف وفقا لما يمليه عليها واجبها ناحية كاسيو، وبدفاعها الدائم عنه كانت تزيد الموقف تعقيدا، وتؤكد فى نفس الوقت مزاعم «ياجو» وشكوك «عطيل» إلى أن وصل عطيل إلى منحدره التراچيدى.

ولقد تناول «هانز جراتسر» المخرج النمساوى عطيل من مفهوم مختلف تماما عن المفهوم الشكسبيرى، محاولا إيجاد رؤيه عصرية خاصه به، فهو يعتقد ـ نظريا ـ بأن مشاعر الغيرة قد طرحها كثيرون اليوم جانبا، إلا أن الغيرة ما تزال موضوعا مثيرا، فهناك رجال ونساء ما يزالون يقتلون بعضهم بعضا بسبب هذه المشاعر. لا تعرض عطيل تراچيديا الغيرة، إنما تعرض طبيعة محددة لغيرة رجل أسود فى علاقته مع زوجته البيضاء. ومن جانب آخر يقودنا هذا الموضوع إلى إمكانية أو عدم إمكانية الاتصال والتفاهم بين

الحضارات، ونظريا تعطينا «عطيل» عدم إمكانية هذا الاتصال بين الحضارات. الحقيقة أن عطيل غيور وغبى، خسيس لأن ديدمونه لم تعطه دوافع احاسيس الغيرة هذه. أليس حب عطيل لديدمونة محاولة لمدارة الكسر الذى حدث فى وجوده فى مجتمع آخر غير مجتمعة؟ أن يجد ذاتيته؟ أليست غيرته هى تعبير عن سوء الظن؟ أى إنسان هو؟ هل تأصل فى حضارته الخاصة؟ أيكون معقدا أو يعانى من جنون الاضطهاد؟. هذه هى رؤية المخرج الجديدة فى إخراج عطيل كما طرحها فى بروجرام العرض وهو حين يقدم رؤيته هذه إنما يقع فى تناقض غريب. حينما يناقش مشاعر الغيرة بوجه عام إنما يعتقد بأن هذه المشاعر قد طرحتها الأغلبية جانبا ثم يستطرد فى أنها موضوع مثير، فالرجال والنساء يقتلون بعضهم بعضاً بسببها، وفى الوقت الذى يقدم لنا فيه طبيعة محددة لغيرة رجل أسود، ويرفض أن يقدم لنا الغيرة بوجه عام، نجده يصل إلى نتيجة عامة فى أن الاتصال الحضارى بين الجنس الأبيض والجنس الأسود مستحيل.

إن شكسبير حينما كتب عطيل لم يكتب دراسة عن مشاعر الغيرة عند رجل أسود، وإن هذه التصرفات من قبيل عطيل إنما هى نتاج لظروف معينة أحاطت به وتصرف معها بشكل خاص ناتج عن تركيبته وتاريخه الشخصى، وكان يمكن أن تكون هذه النهاية نهاية رجل أبيض وضع فى حالة مشابهة وتصرف بشكل مماثل، كما أنه لا يمكن أن نقدم للبشرية نتيجة حاسمة ومطلقة بأن الاتصال الحضارى بين البلاد المختلفة فى حضاراتها مستحيل من خلال

تفسيرنا لفشل علاقة حب. إنه موقف غير علمي ولا يستند إلى فهم حقيقي للحضارة البشرية، كما أنه موقف عنصري وربما هو موقف خاص من المخرج تجاه أناس العالم الثالث الذين يرتحلون إلى أوروبا للدراسة أو للعمل، ثم يحققون نجاحا حقيقا فى وطن غير وطنهم. إن التناقض النظرى، الذى يقع فيه المخرج، يجعله يقع بالضرورة فى تناقض عملى حينما يقوم بتنفيذ عطيل على المسرح، أى أن هذا التفسير النظرى ينعكس على العمل المسرحى وعلى الخشبة، فعطيل يتخذ شكل غوريللا فى حركته طوال العرض. وصوته وانفعالاته تتخذ هذا الشكل الغوريللى فى التنفيذ، حيث فقد عطيل صلته بعوالم البشر، وكان إيقاعه فى التمثيل إنما يختلف عن كل الآخرين، فهو يعزف وحده كممثل يمثل غوريللا أو كغوريللا تمثل عطيل، بينما يتعامل الأخرون من خلال إيقاع خاص بهم ومختلف عنه. وعندما تعمد المخرج إعطاء عطيل صورة غوريللا، إنما أراد بذلك رده إلى حالة ما قبل الإنسانية ليدين همجيته عن قصد فى مجتمع متحضر، ولكنّا نعتقد من وجهة نظر مقابلة أن شكسبير أراد بعطيل أن يظهر البراءة والسذاجة الداخلية فى مقابل ياجو، الذى لم يكن إلا معبرا عن المجتمع الأنجليزى فى عصر اليصابات.

واستمراراً لمنهج المخرج فى إخراج عطيل ومزايدا من تأكيد نذالة وخسة عطيل أكد المخرج هذا الوهم الذى ادعاه ياجو فى أنه سمع ذات مرة بأن عطيل على علاقة بزوجته «إيمليا»، وبالفعل جعل المخرج عطيل خائنا لصديقه ولنفسه ولحبه، إذ جعل بينه وبين

«إيمليا» علاقة جنسية، وبذا اسقط المخرج كل صفات نبالة عطيل العظيمة وأسقط مبررات وجوده كبطل تراچيدى. كما أنه فى المشهد قبل الأخير الذى وصل فيه عطيل إلى مرحلة خطيرة من مرحلة الجنون، لأنه لم يحتمل هذه النتيجة التى توصل إليها من أن ديدمونة خائنة، جعل المخرج عطيل يمزق ملابسها الداخلية بوحشيته البربرية ويمارس معها الجنس كعاهرة، حيث يعطيها ثمنا لذلك، حتى يؤكد المخرج خطته فى إظهار عطيل بصورة خسيسة. وهو بهذه الرؤية قد أسقط كل أسس بناء البطل التراچيدى الشكسبيرى، أسقط هذا الشعر وهذا السحر الأسطورى من عقل عطيل، أسقط عظمة هذا البطل وأسقط بطولاته التى قضى حياته فى إنجازها. فعلى أى أساس أختيرعطيل قائدا للحملة العسكرية فى قبرص؟ هل من المعقول أن يختار الدوق رجلا أجنبيا قائدا لحملة عسكرية لأنه غبى وخسيس؟ بل ويعانى من عقدة اضطهاد فى مجتمع غير مجتمعه؟ ولماذا إذن أحبته ديدمونه؟ هل لأنه دنئ أم لأنه يعانى من عقدة الاضطهاد، أو لأنه غوريللا؟ حقيقة إنه ليس شاباً وليس رشيقا وجميلا كروميو، وحقيقة أيضا أنه ليس مثقفا ومفكرا كهاملت، ولكن ديدمونه أحبته لأنه سحرها بعوالمه الداخلية، لأنها «رأت وجهه فى عقله» كما يقول «كولردج»، وعلى أى أساس قد انطلق عقل ياجو الشيطانى لتدمير هذا الذى يدعى عطيل؟ ألا يمكن أن تكون نهاية عطيل هى نفس نهاية رجل أبيض وضع فى حالة مشابهة وتصرف بشكل مماثل؟ هل يمكن أن نقدم للبشرية نتيجة مطلقة على أنه لا

يمكن أن يكون هناك اتصال وتفاهم حضارى بين البلاد المختلفة فى واقعها الحضارى من خلال تفسيرنا لفشل علاقة حب؟ إنها أسئله تطرحها رؤية عطيل الجديدة، ولا نجد إجابة حقيقية لها، ذلك أن هذه المعالجة الجديدة إنما تسيطر عليها رؤية نظرية متناقضة انعكست بالتالى على العمل وأدت إلى تفكك وتشوية العمل الأصلى، ولم تصل فى نفس الوقت إلى رؤية متماسكة تحمل تفسيرا جديدا لعمل كلاسيكى. حقيقة نحن في حاجة إلى مزيد من التعرف على التجارب الجديدة على الارض، خاصة فى عصر تنكمش فيه الفنون الجيدة وتنتشر فيه حركة الفن التجارية، ولكن لابد أن تكون هذه التجربة تجربة حقيقية تعتمد على فهم حقيقى لدورالفن فى هذا العصر، فالمخرج الحقيقى إنما هو مفسر للعمل المسرحى، وهذا التفسير إنما ينبع من مخزون ثقافى مر بعصور التاريخ كلها مرورا بكل الثقافات والحضارات، وهو لهذا حينما يعطى تفسيرا جديدا لعمل مسرحى إنما يستخرج هذا التفسير من عمق هذا المخزون الإنسانى الذى اختزنه فى عقله، والذى لا يمكن أن يكون متناقضا أو متجاهلا مسائل أساسية، ذلك أنه ينطلق من خلفية ثقافية حقيقية، فالإخراج إبداع يعتمد على علم وفن المسرح، وليس فكرة غثة نُظهرها إلى الوجود، ونُسقطها من خلال عقدنا الشخصية وفهمنا الخاطئ للانسانية على الاعمال العظيمة، ثم ندعى إنها رؤية جديدة. إن الرؤية الجديدة أو التجارب المسرحية الجديدة، إن لم تُضف شيئاً جديدا لتاريخ الخشبة المسرحية وللمعرفة البشرية، سواء من خلال

تفسيرها الجديد للأعمال القديمة أو من خلال أعمال حديثة، حينئذ،
ستمر مع أول نسمة ريح بارده دون أن تحدث أى أثرفى انوفنا.



الملك لير. . . . .

فى إخرج حديث



(لم لم تكن أبًا لهما، لكان في هذا الثلج الأبيض ما ينتزع الرحمة منهما)

كورديليا



الملك لير . . . . . فى إخراج حديث

إن التراچيديا سواء اليونانية أو الشكسبيرية إنما ترضى فينا النزعة الأخلاقية، ذلك أن الكارثة التى تحيق بالبطل، هى رد فعل ناتج عن الخطأ التراچيدى الذى ارتكبه البطل، ولكن نتائج هذا الخطأ لا ترتد على البطل وحده، وإنما تمتد إلى محيط كامل أو مجتمع بأكمله على اعتبار أن البطل يرمز أو يمثل هذا المحيط أو هذا المجتمع، وإن كان هناك اختلاف بين التراچيديا اليونانية والتراچيديا الشكسبيرية، فى أن القدر فى التراچيديا الأولى هو الذى يخطط للأحداث بشكل مسبق، ولكن رسم الأحداث فى النهاية يتمنطق مع تركيبة البطل الذى يقوده وبشكل منطقى إلى نفس النتيجة التى خطط لها القدر، بينما تكوين البطل الداخلى أو النفسى فى التراچيديا الشكسبيرية ـ وإن كان هذا التكوين لا ينفصل عن المكونات المحيطة ـ هو الذى يقوده إلى هذا المصير المفزع عن طريق عيب أو خطأ فى تركيبته تترتب عليه كل هذه الكوارث، وإن كان خطؤه لا يعادل المصير الذى يلقاه فى النهاية.

نهاية مروعة:

ولقد كانت نهاية الملك لير نهاية مروعة، حيث مات لير ومات أوقتل كل من حوله، ممن كانوا معه ومن كانوا ضده، وتحطمت كل العلاقات، حتى الثلاثة الذين عاشوا صاروا غير قادرين على حمل تيجان المملكة، فهم حطام كالملك لير نفسه. لقد أراد الملك لير فى البداية - بدافع من أنانيته - أن ينعم بالراحة والهدوء ويعيد حياته الأولى السيئة بالمجون إلى شيخوخته، ولكن بعيدا عن مسئولية الحكم، لذا يقرر أن يقسم الدولة على بناته الثلاثة. ولأنه حاد المزاج، جاهل بالتركيبة البشرية، فلقد تعود أن يخاطب الآخرين بنرجسيته كوضع طبيعى اعتاده، لذا خدعته كلمات ابنتيه (جونريل وريجان) عن الحب والإخلاص، ولقد صدمته أصغرهن وأكثرهن حبا له وأحبهن إليه (كورديليا) الصادقة، فهى لا تستطيع أن تزين الكلمات وتضعها فى إطار براق، كما أنها لا تستطيع أن تكذب، لأنها ليست فى حاجة إلى ذلك، فهى تحب والدها بشكل حقيقى، لقد كانت ردود «كورديليا»، التى يعتبرها بعض النقاد ردودا جافة مفاجأة للملك لير، جعلته يتصرف بعصبية وغباء رجل تعدى الثمانين من عمره، وأخذ عقله فى الضعف، ولكنه لم يشخ بعد، فمازال يتمتع بصحه لا بأس بها. ويرفض الملك لير أن يعطى الإبنة الصغرى نصيبها من المملكة، بل يوزعة على أختيها، ويضطر لأن يقضى أيامه بين «جونريل» و «وريجان» بالتناوب، وربما كما يقول (كولردج) كان الملك ينوى أن يقضى أخريات أيامه لدى «كورديليا» وليس بالتناوب

بين «جونريل» «وريجان»، حيث اضطر إلى ذلك بعد موقف «كورديليا» منه. لقد أسلم لير نفسه لابنتيه وهو يعتقد أنه يسلم نفسه للراحة، ولكنه فى الواقع يسلم نفسه للعذاب، فلقد عاملته ابنتاه بطريقة وحشية، وفى أقل من أسبوعين أغلقتا الأبواب فى وجهه فى ليال قاسية البرودة، ولم يتبق للملك سوى أن يرتمى بجسده فى حضن الطبيعة القاسية، يلعن الأرحام ويخاطب الرعد ويصرخ فى السماء ، وحينما تتسلط عليه فكرة ابنتيه يقوده ذلك إلى حزن مخيف ثم إلى الجنون، حيث يطلق العنان لكل طاقاته الداخلية دون رابط منطقى، فيعبر عن مكنوناته بشكل صادق وغير مزيف، يعبر عن آلامه بشكل يعجز عنه أى عقل فى قدرته الواعية أو غير الواعية، ويطلق العنان لآلامه فيعبر عنها برؤى شعرية خيالية، حيث يمزج الطبيعة بالإنسان، ويرى الأنسان فى الحيوان، وتكشف آلامه ومصائبه نبل معدنه وطيبة قلبه، حيث يجعله ما حدث يعرف ما كان يجهله عن الطبيعة البشرية. فحينما كان لير وبكامل قواه العقلية، لم يكن حينئذ يرى الحقيقة، ولكن بعد أن فقد سلطته كملك، وبعد أن جن وفقد عقله، حينئذ وصل إلى الحقيقة وإلى الحكمة، وفى النهاية تأتى إليه «كورديليا»، التى أساء إليها، لتنقذه، ولكنها تموت ويموت على صدرها.

إن لير هو البطل الذى عانى وتألم وجن، ولكنه فى الواقع لا يدفع الأحداث إلا فى بداية المسرحية، حينما قسم المملكة بشكل غير عادل، ولكن المحرك الأساسى للأحداث «جونريل» «وريجان» ومعهما

«إدموند» الابن غير الشرعى «لجلوستر» . وينعكس هذا فى أعماق «لير» ، كما كان يحرك ياجو الأحداث فى عطيل ، ويظهر هذا فى ردود أفعال «عطيل» ، حتى قاده وقاد نفسه إلى الدمار ، وإن كان هذا لا ينفصل أصلا عن تركيبة البطل ، التى تجد صدى للحركة المقابلة . ولقد تكررت مأساة الملك لير فى حدث مواز فى المسرحية يمثله جلوستر وأولاده . فـ «جلوستر» إنما هو صورة أخرى من الملك ، وإن كانت صورة باهته ، إنه رجل حسن النية أساء إلى ابنه «إدجار» ، كما اساء «لير» إلى ابنته «كورديليا» ، وكان ضحية مؤامرة دبرها ابنه «إدموند» كما كان «لير» ضحية مؤامره دبرتها «ابنتاه» ، ويرجع مصير جلوستر المأساوى إلى غبائه وأنانيته ، حيث تُفقأ عينيه ، ولكنه يصل فى النهاية إلى التطهير عبر معاناته وآلامه التى تقوده إلى الحكمة ، ويموت بعد أن يلتقى بابنه إدجار ، كما يموت «لير» بعد أن يلتقى «بكورديليا» .

الخريطة الدرامية :

إذا كان «لير» و «جلوستر» يقفان على أرضيه واحدة ومصير واحد قد سببه لهما ابنتا الأول وابن الثانى ، إلا أننا نجد أن الشخصيات الأخرى تتخذ اتجاهين : اتجاه يمثله كل من «كورديليا» و«كنت» و«إدجار» و«الأبله» ، واتجاه آخر يمثله كل من : «جونريل» «وريجان» «وإدموند» «وكونرال» «وازوفالد» ، وإن كنا نضع «البانى» زوج «جونريل» على الأرضية التى يقف عليها «لير» و«جلوستر» ، فهو

رجل حسن النية ويبدو كما لو كان ضعيف الشخصية يمقت «جونريل» «وريجان» لموقفهما من أبيهما، وفى النهاية يعجز عن حمل تيجان المملكة ويعرض السلطان على «إدجار» «وكنت».
وتذكرنا «كورديليا» بجمال وشفافية «أوفيليا» كما تذكرنا بصدق «ديدمونة». وتعجز «كورديليا» عن الدفاع عن نفسها أمام والدها كما تعجز كل من «أوفيليا» أمام «هاملت» وديدمونة» أمام «عطيل».
وتعانى «كورديليا» فى حبها للملك «لير» كما تعانى كل من «أوفيليا» فى حبها «لهاملت»، «وديدمونة» فى حبها «لعطيل»، حيث تموت الأولى وهى تُضحي من أجل والدها، وتنتحر الثانيه بعد أن تُجن بسبب حبيبها، وتُخنق الثالثة بيد رجل أحبته وأخلصت له. أما «كنت» فإن حبه للملك «لير» يأتى قبل حبه «لكورديليا»، ويجعله هذا يتنكر طوال المسرحية فى زى خادم يسهر على راحة «لير»، ويرفض فى النهاية دعوة «البانى» للاشتراك فى الحكم بحجة أن سيده المحتضر يدعوه، ولذا عليه أن يذهب إليه. أما «ادجار» فإنه الابن الشرعى «لجلوستر»، يؤمن بالفكر الميتافيزيقى، وقد وقع ضحية مؤامرة دبرها «إدموند»، ولكنه فى النهاية بعد أن يهرب ويتعرى ويضطر إلى لعب دور المجنون حتى يقضى على «إدموند». ويكشف الأبله ستار الغيب عن الحقيقة وعن مأساة «لير» بكل وجوهما الضاحكة والمرة. إنه يظهر ما تخفية الحياة من جانب مأساوى، وضحكاتنا له وعليه إنما ترسب فى أعماقنا هذا النوع من المرارة التى تظل عالقة فى حلوقنا. وفى المقابل الدرامى من هذه الشخصيات

تقف «جونريل» «وريجان» «وأدموند» «وكونرال» «وأزوفالد».
«جونريل» «وريجان» شخصيتان شريرتان استطاعتا أن ينتزعا المملكة بعد أن مثلا على «لير» العجوز، ثم أغلقا الباب فى وجهه ودمراه، وكانت تخدع كل منهما الأخرى، ثم تنازعتا فى حب «إدموند» الذى خدعهما. يذكرنا «إدموند» «بياجو» فى مسرحية «عطيل» وإن كان «إدموند» لا يتمتع بنفس القدر من الثقافة التى كان يتمتع بها ياجو، ولكنه يشبهه فى الدناءة والخسة. وربما كانت عدم شرعية بنوته هى التى دفعته إلى هذه السلوكيات. لقد أحبته «جونريل» «وريجان» ولكن حبه كان أكبر من الأختين ، كان حبه للسلطة. ولم يختر «إدموند» «ريجان» لأنه يحبها، وإنما لأنها ستحقق أغراضه وستضع التاج فوق رأسه بقوتها ودهائها وشرها. ولقد كان «كورنيل» غاضبا كالملك «لير»، وكان «أوزڤالد» خادما مخلصا حتى الموت، كما كان «كنت» على الجانب الدرامى المقابل، خادما للملك «لير» حتى الموت.

صعوبات في التنفيذ:

إن مسرحية الملك لير تعتبر أفضل عمل تأليفى لشكسبير، وإن كانت تعتبر من حيث البناء الدرامى - أقل أهمية من عطيل، ويرجع ذلك كما يقول «برادلى» إلى أنها تخاطب «الإدراك الدرامى بقدر ما تخاطب نوعا من الخيال الشعرى الأكثر ندرة وأدق شاعرية».
وتلاقى مسرحية الملك لير على المسرح صعوبات هائلة فى التنفيذ،

ويرجع ذلك - رغم قيمة العمل ككل - إلى غموض فى بعض الأجزاء وكثرة الأحداث الفرعية، وكثرة الشخصيات الرئيسية، وضعف التبريرات التى تتخلل الجولة الدرامية، فمثلا لا يجد المرء مبررا كافيا لسلوكيات «إدموند» تجاه أبيه، خاصة بعد أن اعتبره إبنا شرعيا، فهو يشى به حينما يذهب لمساعدة «لير»، وبذلك يكسب ثقة «جونريل» «وريجان»، ويحقق لنفسه كما يقول ما يعادل فقده لأبيه الذى فقد عينيه بسبب وشايته، وإن كان قد كسب «إدموند» ثقتهم من قبل بسبب مؤامرته ضد أخيه الشرعى «إدجار».

ولقد كانت خطته هذه ضعيفه، فكيف يمكن لرجل مثل «جلوستر» قضى عمره فى سراديب السياسة أن يصدق هذه المؤامره الساذجة؟! ثم لماذا لم يواجة «إدجار» «جلوستر» لمعرفة أسباب ثورته عليه؟ ! ولماذا لم يكشف «إدجار» النقاب عن نفسه حينما التقى بأبيه فاقد البصر؟! ثم ما هو المبرر الدرامى لتنكر «كنت» فى زى خادم تابع للملك طوال المسرحية؟ بل يفضل الملك على حبه لكورديليا؟ و فى النهاية يرفض التاج ويذهب زاعما أن «لير» الذى مات يدعوه، ثم يخرج وربما خرج ليبحث عن طريقة ينتحر بها ليكون بجوار سيده، إلخ. ويرجع «برادلى» كثرة العيوب والتناقضات فى المسرحية إلى إهمال شكسبير الذى أغفل كتابة بعض التفاصيل نظرا لطول مادته المسرحية، أو أنه قد اختصرها بعد كتابتها عن طريق البتر، وربما أغفل شكسبير كتابة بعض الأشياء التى كان ينوى كتابتها، ولذا وقع

النص فى بعض العيوب والغموض بل والتناقضات... ومن هنا يلاقى النص، رغم قيمته الأدبية، كثيرا من الصعوبات فى حالة تنفيذه على المسرح. وللتغلب على هذه المشكله عادة ما يتم تقديم المسرحية من خلال وجهة نظر تتفق مع ثقافة المجتمع أو تتفق مع وجهة نظر المخرج. فيرى بريشت فى لير صورة لانهيار المجتمع الإقطاعى، حيث يصور حياة رجل يعيش عى عالم مختلف يحطمه.

وقبل أن يخرج «بيتر بروك» مسرحية «الملك لير» قام بإعداد دراسة سيكولوجيه عن لير، وقدمه على اعتبار أنه رجل مفرط فى ذاتيته وأنانيته بوسيلة الطرق على رؤوس الجماهير، وصولا إلى عملية التطهير. ويرى مخرج أحدث عرض لمسرحية الملك لير «هانز جراتسر» أن النص بعد قراءته الأولى كان غريبا وقديما ويكاد يكون أثرياً. إنه جبار، ولكن لا سبيل إليه، جاذبيته ضعيفه ومظلم، فكيف يمكن للمرء أن يمثل هذا كله؟ إن مسرحية «الملك لير»، كأى دراما ملكية، تبدأ بتقسيم المملكة وتنتهى كأى دراما ملكية بذكريات الملك الجديد، وبين المقدمة والنهاية يجد المرء حربا أهلية دولية ويدعو الملك إلى احتفال. بينما فى الملك لير لا يوجد هذا الاحتفال فلا أحد يبقى، الجميع ماتوا أو هم غير قادرين على حمل التيجان.

وقد اعتبر المخرج المسرحية حدوته خرافية هادفة تمت فى أحد العصور الغابرة. ففى البداية كان يوجد ملك وقصر ووزير، وفى

النهاية لا يوجد سوى أربعة متسولين تحت المطر، فقد لير كل شئ. أصبح كنت مقيدا، أصيب جلوستر بالعمى، صنع إدجار من نفسه شحاذا، وكأنهم ليكرون صيحة ڤلاديمير واستراجون فى مسرحية فى انتظار جودو لـ بيكت حينما يقولون: هل يمكن أن يحدث لنا أكثر من هذا؟ إنه عالم بلا معنى، عبث، لا أمل. ويرى المخرج أن «لير» غبى بلا إحساس لأنه يعتقد فى قوته ورفاهينه الأبدية، ولكن سرعان ما تضيع منه السلطة. إن الفعل الحقيقى فى المسرحية هو الفوضى. لا أحد من الذين ماتوا يستطيع أن يعيد توازن العالم، إن من يحكم يحتاج إلى مؤهلات لذلك. «وكورديليا» تحاول إعادة الحياة القديمة على ما يرام مع جيش أجنبى لتغيير علاقات الحكم فى إنجلترا، لماذا كانت عاجزة عن أن تعبر عن أحاسيسها؟! هل ما فعلته هو الواجب؟! هل الحقيقة أهم من الأشياء الأخرى؟! هل عادت من فرنسا لتنقذ أباها أم لاسترجاع ما يخصها؟ إن موتها كان أسطوريا وفلسفيا وضروريا.

ليست تراثا مسرحيا

لقد ذكر الناقد «فيكتور ريمان» بجريدة «الكورونا» النمساوية أن المخرج «جراستر» قدم عرضا حديثا أحدث من المخرجين الألمان. وهو محق إلى حد كبير، حيث استخدم المخرج أساليب متناقضة من أساليب الإخراج والأداء المسرحى، من بناء ديكور طبيعى على المسرح، حائط مبنى فى الخلفيه بذكرنا بطريقة «اندريه انطوان» فى

محاولته لتحقيق الطبيعية. كما استخدم المخرج أساليب التغريب المسرحى من أضواء كاشفة، وتقديم الشخصيات أثناء دخولها وخروجها، وطريقة تغيير الاكسسوار، واستخدامه للملابس والألوان الزاهية، واستخدامه لحركات اليابانيين وتدريب الممثلين على المصارعة اليابانية، كما يذكرنا بطريقة التغريب المسرحى. ومع كل هذا استخدم المخرج الطريقة الذاتيه فى الأداء، وهى طريقة ستانسلافسكى. إلا أن المخرج استطاع أن يضع كل هذه التناقضات فى إطار متناسق، وأن يصنع حالة مسرحية بعيدة عن مسرح الصالون. وربما يتفق «جراتسر» هنا مع المخرج البولندى «شانيا» حينما يقول عن المسرح أنه يجب أن يكون: انفجارا وأن يبغت العرض المتفرج بتفرده وليس بمعايشته. وبتركيز المخرج على الجنس وتأكيده على عبثية العالم قد فرغ النص كثيرا من قيمته الأصليه. إن معظم مخرجى شكسبير يقومون أعماله كما لو كانت أعمالا تاريخيه مرتبطة فقط بالعصر التى خرجت منه وتنتمى إليه!! ولذا يقدمون «شكسبير» على اعتبار أنه تراث مسرحى، ويتناسون فى الوقت نفسه العلاقة الجدلية بين الفن والعصر الذى يتعاملون معه، وكما يقول «بيتر هول» المخرج المسرحى الإنجليزى بأن على المخرج أن يوظف النص لخدمة عصره ومجتمعه، وأن يوظف العصر والمجتمع فى النص المسرحى، ولكن إن لم يكن المخرج على اتصال حقيقى بالثقافة الإنسانية عبر التاريخ، فلن يستطيع توظيف النص لخدمة العصر، أو توظيف العصر فى النص المسرحى، فالثقافة

الإنسانية تؤثر فى رؤية المخرج على المسرح، والذى يحدد صحة هذه الرؤيا إنما هو قربها أو بعدها عن العلم، وهذه الثقافة، التى تؤثر فى المخرج هى التى تميز مخرجا عن آخر، بجانب الفهم الحقيقى ليقنية العناصر المستخدمة فوق الخشبة، وهى التى تجعل مخرجا ك«برتولت برشت» ينظر إلى الملك «لير» من خلال فهمه لقوانين تطور التاريخ، على اعتبار أن المسرحية صورة لانهيار المجتمع الإقطاعى، حيث عاش لير فى عالم غير عالمه فحطمه، وبين مخرج ك«هانز جراتسر» يصور عبثية العالم من خلال الجنس، وإن كان هذا لا ينفى تفرد «جراتسر» فى استخدامه لعناصر الخشبة المسرحية متفرده وتوظيفها فى صنع حالة مسرحية بعيدة عن مسرح الصالونات.



ماكبث

بين التاريخ والترا .. يا

الشكسبيرية



(أسرع إلى،

فأصب حيويتى فى أذنك؛

وأطرد بجرأة لسانى

كل ما يعوقك عن المستدير الذهبى

الذى يبدو أن القدر والعون الخارق كليهما قد توجاك به)

ليدى ماكبث



ماكبث بين التاريخ والتراجيديا الشكسبيرية

صاغ شكسبير مسرحية ماكبث عن تاريخ اسكتلندا من خلال كتابات «رافائيل هولنشيد» التاريخية بعد أن أخضع التاريخ لنظام عالمه المسرحى، فحذف وبدل وأضاف بما تقتضيه معالجته الدرامية حتى خرج علينا بصورة ماكبث التى نعرفها.

وقد عالج كثير من الكتاب المسرحيين «ماكبث» شكسبير فى أطر واتجاهات مختلفة، فعالج «ألفريد جارى» تيمة ماكبث فى مسرحيته «الملك أوبو» فى نهاية القرن الماضى من خلال منظور «الباتافيزيقية» (علم الحلول الخيالية)، وعالج «يونيسكو» نفس التيمة فى مسرحية له بعنوان «ماكبت» فى منتصف هذا القرن من خلال منظور مسرح العبث، ثم تناولها «هاينر موللر» من خلال طرح جديد يحمل مكونات المسرح الملحمى ومسرح العبث.

المادة التاريخية:

نشر تاريخ اسكتلندا لأول مرة عام ١٥٢٦ فى باريس وترجم إلى الإنجليزية عام ١٥٣٦، ونقل مرة ثانية إلى الإنجليزية على يد

«رافائيل هولنشيد» عام ١٥٧٧ فى طبعته الأولى بعنوان «تاريخ اسكتلندا وأيرلندا» ثم فى عام ١٥٨٧ صدر كتاب هولنشيد عن تاريخ اسكتلندا.

ويحكى «هولنشيد» أنه حينما كان ماكبث وبانكو عائدين وسط الغابات والحقول، حينئذ رأيا نساء غريبات الشكل، متوحشات، يبدو مظهرهن وكأنهن من عالم آخر. وقف ماكبث وبانكو أمام هذه الأشكال الغريبة، حيت الأولى «ماكبث» بلقب «أمير جلاميس»، الذى حصل عليه منذ فترة قصيرة بعد موت والده، ثم حيت الثانية ماكبث بلقب «أمير جادور»، ثم حيته الثالثة بلقب «الملك»، وأخبرت الأولى «بانكو» - بعد سؤاله لها عن مصيره - بأنه سيصبح أسعد من «ماكبث» ولكن لن يصبح ملكا، ثم اختفت الثلاث نساء الغريبات الشكل.

لم يأخذ «ماكبث» «وبانكو» هذا الأمر فى البداية مأخذ الجد، وأصبح «بانكو» - على سبيل المزاح - ينادى «ماكبث» «بلقب الملك».

فور هذا الحادث عين «ماكبث» سيدا على «جودور». وفى أحد الأيام ذكر بانكو «ماكبث» بنبوءة الساحرات، التى تحقق معظمها، حيث لم يبق سوى ما قالته الأخيرة: أن يصبح ملكا، وبعدها، بدأ «ماكبث» يفكر كثيرا ويبدو وحيدا مستغرقا فى أفكاره. وقد حدث أن الملك «دانكان» عين أكبر أبنائه وليا للعهد، وفوجئ «ماكبث» بذلك واعتبره عقبة فى سبيل تحقيق النبوءة الثالثة، وهنا بدأ «ماكبث» يفكر

فى كيفية الحصول على التاج بالقوة معتمدا على ما كان يفكر فيه، من أنه حقه الطبيعى، وقد ساعدته زوجته التى كانت تفكر فى التاج أيضا، وساعده صديقه «بانكو» الذى كان يفكر فى كلام الساحرات، وفى وعد ماكبث له بأن تصبح له المكانة الأولى فى الدولة. وبالفعل قتل ماكبث الملك بعد العام السادس من حكمه لاسكتلندا.

تولى «ماكبث» الحكم وبدا للجميع أنه سعيد، ولكنه أحس على العكس من ذلك، حيث خاف من أن يكون مصيره كمصير «دانكان»، فكر فيما قالته الساحرات «لبانكو»، ولهذا كان «بانكو» يشكل الخطورة الأولى عليه، ولذا دعا «بانكو» وابنه «فلينس» على العشاء، وفى نفس الوقت دبر مؤامرة لقتلهما بعيدا عن القصر. قُتل «بانكو» وهرب الابن، وبدأ الخوف يعم المملكة، فقد بدأ «ماكبث» فى التخطيط لقتل كل الذين يشك فى انتمائهم إليه، وهرب كثير من الرجال من مملكته، كما جعله الخوف يبنى حصنا حول قصره لحمايته، وقالت له إحدى الساحرات أنه لن يستطع قتله أحد قد ولدته أمه، ولن ينهزم طالما أن غابة «برنان» لن تتحرك ناحية قصره فى «دونيسيان».

مع الوقت أدرك «ماكبث» أن اعداؤه يتزايدون وينضمون لعدوه «مالكولم»، الذى يستعد لملاقاته، والذى أحاط القصر بجيوشه، والذى أمر - فى المساء - بأن يحمل كل من رجاله غصن شجرة من غابة «بيرنان» حتى يختبئ خلفها، بذلك لا يتمكن العدو من رؤيتهم حتى الصباح. وفى الصباح رأى «ماكبث» غابة «بيرنان» وهى تتحرك،

وحينئذ أدرك أعداد الجيوش الغفيرة، حينئذ حاول الهرب من القصر، ولكن «ماكدوف» تبعه وقتله بعد أن أمضى سبعة عشر عاما فى الحكم.

معالجة شكسبير الدرامية:

لقد أخضع «شكسبير» هذه المادة التاريخية لتغييرات تتفق وطبيعة مسرحه ونظامه، فلم يرتكب «ماكبث» جريمته ضد «دانكان» مع صديقه «بانكو» وانما اقتصر الحدث على تدبير «الليدى» ماكبث وتنفيذ «ماكبث»، كما استعار «شكسبير» الطريقة التى قتل بها ماكبث دانكان من موضع آخر من كتابات «هولنشيد» عن قتل الملك «دوف» على يد أحد الثوار حينما نزل عليه الملك ضيفا فى قصره.

وفى صياغة شكسبير للساحرات تأثر بكتاب (اكتشاف) «لرجنالد سكوت»، الذى ظهر فى الربع الأخير من القرن السادس عشر وهو كتاب عن السحر والخرافات فى عصر شكسبير، وإن كان «هولنشيد» قد ذكرهن على شكل «ثلاث نساء غريبات، متوحشات يظهرن وكأنهن من عالم آخر».

مسرحية ماكبث:

يبدأ «شكسبير» مسرحيته بمشهد الساحرات وهن ينواعدن على لقاء «ماكبث» بعد المعركة، وفى المشهد التالى يخبر ضابط جريح ثم رسول الملك «دانكان» وابنه «ملكوم» عن بسالة «ماكبث» فى المعركة

ضد «سوينو» ملك النرويج، الذى يريد أن يعقد اتفاقا للصلح.

تقابل الساحرات «ماكبث» «وبانكو» فى المشهد، الذى يليه، حيث يخبرن «ماكبث» بأنه سيكون سيدا لمقاطعة «جلاميس» «وجودور»، وسيصبح ملكا، كما يخبرن «بانكو» بأنه سينجب ملوكا.

ويتلقى بالفعل «ماكبث» نبأ توليته سيدا على «جودور». وعلى إثر تولية دانكان لابنه «ملكوم» وليا للعهد، يدعوهما «ماكبث» فى احتفال يقيمه بقصره بهذه المناسبة، وفى القصر تطرح «الليدى ماكبث» خطتها على «ماكبث» فى قتل الملك ابن خالته وضيفه فى الوقت نفسه.

وبالفعل يقتل «ماكبث» الملك بعد تردد فى بداية الفصل الثانى، ثم يأتى «ماكدوف» «ولينوكس» من الخارج، فالملك قد طلب من «ماكدوف» أن يلقاه باكرا، وهنا يكتشف «ماكدوف» الجريمة، وحينما يسأل «ملكوم» : «بيد من قتل الملك»؟

يجيبه «لنوكس»: «بيد الذين كانا على مخدعه، كما يبدو فإن أيديهما ووجهيهما ملطخة بالدماء».

يجتمع «ماكبث» بالجميع فى الوقت الذى يقرر فيه «ملكوم» الرحيل إلى إنجلترا، كما يقرر «دونالبين» الرحيل إلى «ايرلندا» «وماكدوف» إلى ڤايفا، حيث يدركان بحدسهما آثار الخيانة. وهنا يقول «دوناليين»: فى هذا المكان تلمع الخناجر تحت البسمات، وقريبنا

بصلة الدم أكثر الناس سفكا للدماء».

ويبدأ الفصل الثالث بمونولوج «لبانكو» فى إحدى غرف القصر، يخشى فيه أن يكون قد تصرف «ماكبث» بقساوة فى حصوله على التاج، كما يفكر فى ذريته التى سوف ينتقل إليها هذا التاج. ويأتى بعد هذا المشهد، احتفال يقيمه «ماكبث» للنبلاء، وبعد الاحتفال يأمر بتنفيذ مخطط الجريمة للقضاء على «بانكو» وابنه، وبالفعل يُقتل «بانكو» ويفلت ابنه هاربا، وحينما يتلقى ماكبث هذه الأنباء، حينئذ تعود نوبته المرضية، فيتخيل أنه يرى شبح «بانكو» وقد عاد من موته ليجلس على كرسى العرش.

يبدأ الفصل الرابع فى كهف الساحرات اللائى يخبرن «ماكبث» بأنه لن يستطيع من ولدته أنثى أن يلحق به أذى، إلا بزحف غابة بيرنان، وعلى الجانب الآخر فى إنجلترا، يستعد «ملكوم» لتخليص البلاد من «ماكبث» بجيش مكون من عشرة آلاف جندى، وعلى رأسه «ماكدوف»، الذى قُتلت زوجته وأولاده بأوامر «ماكبث».

يبدأ الفصل الخامس فى قصر «ماكبث» بين الطبيب والوصيفة، حيث يتحدثان عن مرض نوم «الليدى ماكبث»، التى تدخل عليهما وهى تغسل يديها فى الهواء لتزيل عنها بقع الدماء الملطخة. وفى المشاهد التالية يستعد «لنوكس» «وأنفوس» للقاء «ماكبث»، كما يتلقى «ماكبث» أنباء هروب بعض أفراد جيشه. يستعد «ماكبث» للحرب، ويدور المشهد الذى يليه قرب دينسيان ولا يبعد ذلك عن غابة

بيرنان كثيرا، حيث «ملكوم» وأتباعه، وهنا يأمر «مالكولم» كل جندى أن يقطع غصنا، ليحمله أمامه حتى يخفى حجم الجيش الحقيقى، ويضلل بهذا ماكبث ويقرر فى نفس الوقت الزحف نحوه.

وفى داخل القصر يسمع «ماكبث» صراخ نساء ولا يتحرك لذلك، فقد، مضى الوقت الذى كان فيه يتحرك من مجرد سماع صرخة ليل، ثم يعرف «ماكبث» بعد قليل أن زوجته الملكة قد ماتت، فيرد ببرود: «كان ينبغى عليها أن تموت فيما بعد» وحينما يعرف ماكبث من رسوله بأن غابة برنان تتحرك، حينئذ يدرك أن الدمار سيلحق به.

وفى المشهد قبل الأخير يرفع «ماكدوف» النقاب عن نفسه، ويعلن أنه لم تلده امرأة، فلقد خرج بعد أن شقت بطن أمه قبل وقت ميلاده، وبالفعل يفصل «ماكدوف» رأس ماكبث عن جسده ويتولى «ملكوم» عرش اسكتلندا.

ماكبث والمعمار الدرامي:

إذا كانت «الملك لير» هى أعظم مؤلفات «شكسبير»، وإذا كانت «هاملت» أشهر أعماله، فإن «ماكبث» وتليها «عطيل» هما أفضل مسرحياته التراچيدية من حيث معمارية الحدث، فأهم العناصر فى أجزاء التراچيديه ـ من حيث المفاهيم الأرسطيه ـ هى الحبكة، وهنا فى تحليلنا لمسرحية «ماكبث» ، التى هى أقرب مسرحيات «شكسبير»

لطبيعة التركيبة الأرسطية، لن نبتعد كثيرا عن المفاهيم الأرسطية فى تحليل المسرحية، إلا بقدر ما يبتعد «شكسبير» نفسه عنها من حيث البعد الزمانى، ومن حيث قدرته على تقديم رؤية عصرية لتراث الدراما، التى ورثها فى عصر مختلف عن عصر التقنية الأرسطى، ذلك أن تيار الفكر الفلسفى المتمثل فى العصر اليونانى والرومانى كان أحد ثلاثة روافد متمثلة فى أعمال شكسبير، حيث كان التيار الثانى هو تيار العصور الوسطى، والثالث هو عصر «شكسبير» نفسه.

يبدأ شكسبير مسرحية «ماكبث» بمشهد قصير هو مشهد الساحرات، وبه يضعنا «شكسبير» فى الحالة التراجيدية مباشرة، ثم يليه مشهد يقدم لنا فيه معلومات عن «ماكبث». والمقدمة هنا فى مسرحية «ماكبث» مقدمة قصيرة جدا، بل هى أقصر مقدمة مسرحية فى كل أعمال «شكسبير»، وهى البداية التى عرفها «أرسطو» فى كتابه «فن الشعر» بأنها: «لاتعقب ذاتها أى شيئ بالضرورة ولكن يعقبها شيئ آخر أو ينتج عنها» [1] وقد غير «شكسبير» فى «ماكبث» خططه الدرامية التى تبعها فى «لير» و «هاملت» بل وفى «عطيل»، ففى «عطيل» مثلاً يعتبر الفصل الأول تمهيدا للدخول فى الحدث - وهو فصل يعادل المشهدين الأولين فى «ماكبث» - ولا يخنق «عطيل» «ديدمونة» إلا فى الفصل الخامس، بينما يقتل «ماكبث» الملك «دانكان» فى المشهد الأول من الفصل الثانى.

وعادة ما تكون المقدمة الشكسبيرية، التى تمهد للدخول فى

١- أرسطو: فن الشعر، ترجمه وتقديم وتعليق د. ابراهيم حماده مكتبة الانجلو المصرية

الحدث، أكثر طولا كما فى الملك لير وهاملت.

فى بداية مسرحية «ماكبث» ـ المشهدين الأولين ـ يضعنا «شكسبير» مباشرة فى الحالة التراچيدية، ويقدم لنا «ماكبث»، دون أن نلتقى به. فى المشهد الثالث نجد الساحرات مع «ماكبث» وهن يتنبأن بمصيره، ويخاطب هذا التنبؤ طموحه الداخلى، خاصة حينما يصدق قولهن بتعيينه سيدا على «جودور». فى نهاية المشهد الرابع يعين «دانكان» ابنه وليا للعهد، ويعتبر «ماكبث» هذا عقبة فى سبيل تحقيق نبوءة الساحرات، أو بمعنى أدق طموحه، ولذا يبدأ الصراع فى النشوء داخله، صراع بين طموحه وبين ما يتنافى مع طبيعته الأخلاقية.

يرتقى الصراع ويأخذ فى التطور فى المشهد التالى، وهو الخامس، حينما يلتقى «ماكبث» بزوجته، حيث تفرغ فيه روحها المسمومة، فتخاطب بذلك طموحه، الذى مسته الساحرات من قبل، وترتسم على وجهه علامات تفسرها زوجته بأن وجهه كتاب يقرأ فيه الناس الأشياء الغريبة، لذا لن تكون للغد شمس، وتعنى بالشمس هنا حياة «دانكان». تسير الأحداث نحو التصعيد بفعل «الليدي ماكبث»، التى تملى على «ماكبث» ما تريده، فلا تجد صدودا منه، لذا تتعرف على أعماقه الجديدة التى لم تعرفها من قبل ـ ويدل على ذلك تعليقها على خطابه فى بداية المشهد الخامس ـ تلك الأعماق التى تحمل فى داخلها بذور تحوله المقبل إلى الضد. إن تَعَرُّفْ «الليدى ماكبث» الجديد على زوجها هو تَعَرُّفْ بالمعنى الشكسبيرى، فهو ليس تعرفا

.بالمعنى الأرسطى على شخصية غائبة عن طريق التذكر، أو الاستدلال المنطقى، أو عن طريق الخطأ،أو المباشرة، أو غير ذلك مما يذكره «أرسطو» فى كتابه «فن الشعر»، وإنما هو تعرف نفسى على أبعاد جديدة للشخصية التراجيدية، التى تحمل فى طياتها إمكانية تطور الفعل وتحوله إلى الضد.

وتَعَرُّفْ الليدى الجديد على ماكبث» يتبعه تغير فى الفعل. ويعتبر هذا التعرف من هذه الناحية وبهذا الفهم الشكسبيرى وعلى حد تصنيف «أرسطو» فيالوقت نفسه هو أفضل الأنواع لأنه مصحوب بتحول.

ولكن قبل أن يتم تنفيذ الفعل نجد «ماكبث» فى المشهد السابع وحده متردداً كهاملت بين فعل الجريمة وحبه لابن خالته الملك، فحينما تدخل «الليدى مكبث» عليه تراه يقول: «لن نستمر بعيدا فى هذه المسألة، فلقد أكرمنى كثيرا ولقد أخذت شهرة ذهبية من جميع الناس أرتديها فى براقتها الجديدة ولا أريد أن أخلعها» [1] وهنا تعاود «الليدى ماكبث» محاولاتها مع «ماكبث»، لتحث فيه الجانب الشيطانى مرة أخرى، كما تحث فيه رجولته.

«الليدى ماكبث: إنى أفكر الآن فى حبك كجبان.

ويكون رد ماكبث: أنا أجرؤ على كل ما يفعله المرء» .

(١) المقتطفات المأخوذه هنا من الترجمة الألمانية لأعمال شكسبير الكاملة - دار نشر سالزيورج ١٩٧٩

ثم يعقد العزم ويقول: «لقد عقدت العزم، وكل عصب فىَّ مسخر لهذه المهمة الرهيبة». وبذا تدفع الليدى الحدث ثانية للأمام.

يرتكب «ماكبث» الجريمة فى بداية الفصل الثانى، وبذا يحصل على التاج، ويكون حصوله سريعا، وبذلك تجئ الأزمة مبكرة، ويقول أرسطو - فى فن الشعر - «قد يقترف الفاعل فعله المفزع عن وعى، وعن معرفة بالأشخاص، الذين يقع عليهم الفعل»، وهذا ما ينطبق على ماكبث، وعن معرفة طبيعة فعلته هذه قبل أن يرتكبها، بل وتربطه بالملك صلة قرابة. ولكن من الأفضل أن يقع الفعل دون أن يعرف مقترفه على من وقع، على أن يكتشف حقيقة العلاقة به فيما بعد كما حدث لأوديب مثلا، لأن ذلك يثير الدهشة، بينما الذى حدث لماكبث شئ مختلف، فهو يعرف على من وقع الفعل وهو مكتشف حقيقة العلاقة به قبل ارتكابه الجريمة، لذا يصبح هذا النوع من اقتراف الفعل ليس أفضل الأفعال بالمفهوم الأرسطى، ولكنه فى الوقت نفسه، «ليس منكوراً أو مستقبحا» كما يقول «أرسطو».

ويشكل الفصل الثانى بداية أزمة المسرحية، وهو ما يعرفه «أرسطو» بالوسط أو العقدة، فهو ما بذاته يعقب شيئا آخر بالضرورة، كما يعقبه شئ آخر، وقد جاءت العقدة هنا مبكرة.

بعد إتمام فعل الجريمة، والتى دفعت اليها «الليدى ماكبث»، نجد أن دورها فى دفع الحدث يبدأ فى الانحسار والتراجع، ففى المشهد الثانى من الفصل الثالث تبدأ إشارات التحلل النفسى داخل الليدى

حيث، نراها تقول: «لم نحصل علي شئ، ضاع كل شئ، بلغنا أهدافنا بلا سعادة، أفضل لنا أن نكون هذا الذى دمرناه من أن نحيا دون إطمئنان وسعادة».

وفى المشهد الأول من الفصل الخامس تظهر الليدى وهى فى حالة جنون، وفى المشهد الخامس من الفصل الخامس تموت الليدى، ويحتمل أنها ماتت منتحرة كما يقول «ماكدوف» فى نهاية المسرحية: «كما يعتقد المرء بأن هذه الملكة وضعت حدا لحياتها بيدها».

وبينما يبدأ دور «الليدى» فى الانحسار فى بداية الفصل الثالث، نجد «ماكبث» وقد بدأ يتبوأ مركز الصدارة فى الفعل، حيث يقتل «بانكو» فى الفصل الثالث، وبعد أن كانت «الليدى» هى التى تخطط للجريمة، أصبح «ماكبث» هو الذى يخطط، بل ويدعوها أن تصحبه، «فالشر لا يثبت أركانه إلا بقوى الشر «تعالى معى». وفى الفصل الرابع والخامس تتكرر حركة الفعل فى الفصول الأولى ولكن ببطء، وفى عكس اتجاه الكارثة التراچيدية، حيث تخلو المملكة من أتباع ماكبث، ويضعف، بل ويلجأ للساحرات، وتموت «الليدى»، بينما يزداد أتباع «ملكوم»، ويصبح الأمل فى استعادة مملكة اسكتلندا محتوما، وتكون بذلك النهاية، وهى كما يقول «أرسطو»: «فهى التى تعقب بذاتها ـ وبالضرورة ـ شيئا آخر، إما بالحتمية وإما بالاحتمال، ولكن لاشئ آخر يعقبها».

ماكبث

الصراع الدرامى والبطل التراجيدى



(لقد " ، ولسوف أشد كل عضو فى الجسد لهذه ا ' الرهيبة . هيا ،
واخدعى الزمان بأجمل المظاهر . على الوجه الكذوب أن يخفى ما يعلم
القلب الكذوب)

مكبث



ماكبث
الصراع الدرامي والبطل الترا.. ي

يتمثل في مسرحية «ماكبث» نوعان من الصراع - داخلى وخارجى - وينعكس كل منهما على الآخر، ويدخلان في علاقة جدلية بالحتمية، حيث يتمثل صراع ماكبث الداخلى بين تركيبته بمفاهيمها الأخلاقية، وبين طموحه الذى لا يتحقق إلا بالجريمة، وحين ارتكابه الجريمة يبدأ الصراع الآخر في الظهور، وهو الصراع المادى أو الخارجى بينه وبين أتباع مالكولم ومكدوف.

ويشكل الصراع الداخلى خطان أساسيان، الخط الدرامى الأول يمثله طموحه وهو خط صاعد، والخط الدرامى الثانى يمثل مفاهيمه الأخلاقية، وهو خط هابط، ويظهر تصارع هذين الخطين بطريقة واضحة في المشهد الرابع من الفصل الأول.

وفى المشهد الأول من الفصل الثانى يتصاعد الخط الأول، حيث يرى ماكبث الخنجر معلقا فى الهواء، فيرشده للطريق. وبذا يضمحل داخله هذا الجانب الخلقى الذى يسير فى جانب معاكس للخط الأول، فانحسار أحد هذه الخطوط هو تقدم للآخر، وتقدم أحدهما هو انحسار

للثانى، فنحن نسمع تقريعات ضميره المفزعة فى المشهد الأول من الفصل الثانى بعد ارتكابة للجريمة؛ فيقول وهو ينظر إلى يديه الملطختين بالدماء: «إنه منظر يدعو للرثاء» ويخاف ماكبث أن يعود لكى يلطخ الحارسين بالدم ويضع خنجريهما فى مكانهما ـ وذلك كما خططت له زوجته ـ حتى إذا ما رآهما أحد اعتقد أنهما القاتلان، وبذا قامت الليدى بذلك بدلا منه.

ويقف الخطان الدراميان المتصارعان فى هذه اللحظة على مستوى متقارب، ولكن بلا رجعة؛ فقد ارتكب «ماكبث» جريمته وحدث تحول فى الشخصية، وبالتالى عليه أن يحل هذا التصارع بصرعة للخط الثانى حتى يحافظ على وضعيته كملك.

ولكن ما يزال الخط الثانى حتى الفصل الثالث يتردد داخله. إن ضميره المعذب يرهقه وتنتابه الأحلام المفزعة كل ليلة، فالأموات يتمتعون بلحظات السلام، بينما هو يستلقى معذب العقل ويدرك أنه بلغ منتهى الخيانة.

وبينما هو مدرك لطبيعة هذه الخيانة، إلا أنه يرسل قاتلين يقتلان «بانكو» وابنه؛ ويكون بذلك انحسارا للخط الثانى وتقدما للخط الأول؛ وكأنها معادلة حسابية، فكلما تقدم الخط الأول كلما ازداد «ماكبث» إصرار على ارتكاب الجريمة، وكلما ازدادت جرائمه، كلما ضعف مركزه بانفضاض الآخرين من حوله وانضمامهم إلى طرف الصراع الخارجى الآخر والمتمثل فى أتباع «ملكوم»، وبذا يضعف

مركزه فى الوقت نفسه الذى يقوى فيه مركز أتباع «ملكوم».

ومن هنا نرى أن علاقة الصراع الداخلى بالخارجى هى علاقة جدلية وليست منفصلة؛ ولم يكن الصراع الأساسى فى المسرحية هو الوصول إلى العرش كما فى مسرحية ريتشارد الثالث. فلقد وصل «ماكبث» إلى العرش فى المشهد التالى لجريمته فى المشهد الأول من الفصل الثانى؛ ولو كان الصراع الأساسى هو الوصول إلى العرش - كما يقول بعض النقاد - لانتهت المسرحية بعد المشهد الأول من الفصل الثانى، ولكن الصراع الأساسى هو ارتداد فعل القتل على تركيبة «ماكبث» نفسها، ثم انعكاس ردود أفعال هذه التركيبة على الواقع المادى المحيط وعلى ملكوم وأتباعه.

إن خطأ «ماكبث» مستمر وهو يعرفه، ولكنه لا يستطيع أن يتجاوزه بل ويستمر فيه مرغماً، فحينما يعرف أن «فلينس» ابن «بانكو» قد هرب، حينئذ يعود للمرض ويتعطش للدماء ويقوى فيه المستوى الأول، وكلما قوى هذا المستوى، ضعف مركزه وقوى مركز الطرف الآخر المتمثل فى «مالكولم». ففى نهاية المشهد الثانى من الفصل الثالث يقول:

«ماكبث» : «أن الشر لا يثبت أركانه إلا بقوى الشر» ويصل به الأمر أن يقول «لسيتين» : «اشنقوا من يتحدث عن الخوف». وفى المشهد الخامس من الفصل الخامس، حينما يسمع صراخ النساء فى القصر نراه يقول : «لقد نسيت طعم الخوف، مر على زمن كان يقشعر فيه

بدنى من البرد لسماعى صرخة ليل». وحينما يخبره «سيتين» بموت الملكة حينئذ يقول له: «وكان يمكنها أن تموت فيما بعد، وكان يوجد وقت آخر أنسب لإخبارى بذلك».

لقد تحول «ماكبث» إلى الضد بعد أن كان يخاف أن ينظر إلى عينى الملك المقتول فى المشهد الأول من الفصل الثانى، وبذا قد خرج «ماكبث» من نطاق عالم البشر منذ زمن بعيد؛ وحينما يعرف أن غابة برنان تتحرك، يدرك أنها النهاية، وحينما يظهر «ماكدوف» ويعلن عن نفسه حينئذ تنتهى تلك الشادة المتبقية من «ماكبث» والتى يطلق عليها الجسد، ذلك أنه قد فقد علاقته بالبشر منذ زمن مضى؛ وبموته ينتصر الجانب الآخر المتمثل فى «ملكوم» وأتباعه. عندما يتسلم ملكوم الحكم يعود العالم من فوضويته إلى النظام من جديد، ويعود السلام للكون مرة أخرى.

ماكبث والبطل التراجيدى الشكسبيرى:

إن أبطال «شكسبير» يحلمون بتحقيق حلمهم ولكنهم ينتهون إلى العكس. فماكبث يحلم بالسلطة ولكنه يقتل فى النهاية على يد «ماكدوف»، كما يحلم «ريتشارد الثالث» بالسلطة ولكنه يقتل أيضا على يد «ريتشموند»، ويحلم «لير» بالراحة وهدوء البال ولكنه يتردى فى عذاب لانهائى على يد ابنتيه «ريجان» «وجونريل»، كما يتردد «هاملت» فى ارتكاب جريمة واحدة حتى تتجمع لديه كل القرائن؛ وبتردده يتسبب فى ارتكاب جرائم عديدة، ويرى «عطيل» فى

محبوبته «ديدمونة» النقية كا لثلج عاهرة، بل ويخنق حبه الذى كان يحلم به بيديه: «انهم يتمردون على النظام القائم باتباعهم المبادئ التى وضعوها لأنفسهم، ولكن ما يحصلون عليه ليس هو ما أرادوه، بل يختلف عنه اختلافا قطعيا[1].

ولقد كان «ياجو» فى «عطيل» هو المحرك الأساسى للأحداث فى المسرحية وليس «عطيل»؛ كما كانت الليدى ماكبث هى محركة الحدث الأساسى فى «ماكبث»، وقد توقف دور « الملك لير» فى دفع حدث المسرحية «مسرحية لير» بعد أحداث المشهد الأول، وتولى عنه ذلك «أدموند» «وريجان» و «جونريل». كما تسبب شبح والد «هاملت» فى سير الحدث الدرامى ودفعه للأمام، وإن كان «هاملت» «وعطيل و«ماكبث » هم المنفذون للفعل كنتيجة لدفع الأحداث من «الشبح» «وياجو» «والليدى».

لقد خاطبت خطة «الليدى ماكبث» الإجرامية فى المسرحية أرضا خصبة فى عقل «ماكبث»؛ ولم يكن هذا مفاجأة لـ «ماكبث»، وإنما كان ترديدا لحوار داخلى قد ردده «ماكبث» من قبل؛ ففى المشهد الرابع من الفصل الأول، وبعد أن يعرف «ماكبث» من «دانكان» أنه قد عين وليا للعهد حينئذ تجده يقول:

«ها... أمير كمبرلاند، إنها عقبة علىَّ أن أتجاوزها، لأنها عقبة فى سبيل تحقيق أغراضى، أيتها النجوم احجزى أنوارك حتى لا

١ـ راجع: آ. س. برادلى: التراجيديا الشكسبيرية دار الفكر العربى، جزء ١، ٢ بدون عام

تكشف رغباتى السوداء؛ وياعينى لا ترى أفعال يدى، وعلى اليد أن تفعل ما تخشاه العين إذا مارأته وأبصرته». ويظهر لنا هذا اختلافا مع ما تقوله «الليدى ماكبث» عن زوجها - ولكنه لا يصل إلى حد التناقض - حينما كانت تقرأ رسالته فهى تقول: «إنى أخاف طبيعتك، إنها تفيض بحب الإنسانية، وهذا ما يحول فطنتك لما سيأتى، تريد أن تكون عظيما، إن طموحك ينقصه الشر» وإن كان يصح قول الليدى ماكبث عن زوجها حينما يتردد فى قتل الملك، وحينما يقع تحت تقريعات ضميره المفزعة بعد قتله للملك.

لقد فعلت أحداث الساحرات وتولية «ماكبث» أميرا «لجودور» وتولية «دانكان» لابنه وليا للعهد، الكثير فى وجدان وعقل «ماكبث»، وهو مالم تعرفه الليدى؛ حيث كان بعيدا عنها، وبذا كانت الليدى تصف «ماكبث» - حينما كانت تعلق على خطابه - الذى تعرفه قبل أن تفعل هذه الأحداث فعلها بوجه عام.

وتتشابه المبررات، التى تصيدها «ماكبث» من أحداث تولية «دانكان» لابنه «مالكولم» وليا للعهد، مع بواعث «ياجو» فى أن «عطيل» فضل عليه «كاسيو» حتى أن «ياجو» جعل من هذا الموقف ذريعة لتدميره، كما جعل «ماكبث» من موقف تولية «مالكولم» ذريعة للتفكير فى الجريمة.

ولم تكن مشكلة «ماكبث» فى أن يصبح ملكا فقط، بل كانت مشكلته فى الحفاظ على الملك أيضاً. فبعد أن أصبح ملكا أصبحت

مشكلته أن يبقى ملكا وأن يقضى على صراعه الداخلى المتمثل فى طبيعة تكوينه، وأن يقضى على صراعه الخارجى المتمثل فى أعدائه، فهو يقول فى المشهد الأول من الفصل الثالث: «أن يكون المرء ملكا فهذا لا يعنى شيئا، وإنما المهم أن أبقى حيث أنا». وبين تردد ماكبث وخوفه من ارتكاب الجريمة فى بداية الفصل الأول إلى قوله - فى الفصل الخامس - ردا على سماعه خبر موت زوجته: «كان يمكنها أن تموت فيما بعد» يقع التحول فى الشخصية التراجيدية.

ماكبث والخطأ التراجيدى:

يشترط «أرسطو» فى البطل التراجيدى ألا يكون فاضلا ينتقل من السعادة إلى الشقاء؛ لأن ذلك لا يولد فينا عنصرى الخوف والشفقة، بل يولد غيظاً وحزنا. كذلك لا يجب على البطل التراجيدى أن يكون شريرا يتحول من الشقاء إلى السعادة لأن ذلك لا يولد عاطفتى الخوف والشفقة. فالخوف ينصرف لمن يشبهنا، والشفقة تنصرف لمن لا يستحق الشقاء، ولذلك لا يجب أن يكون البطل فاضلا كل الفضيلة أو شريرا كل الشر. فالبطل التراچيدى هو: « الشخص الذى ليس فى الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل، والذى يتردى فى الشقاء والتعاسة، لا بسبب رذيلة أو شر، ولكن بسبب خطأ ما أو سوء تقدير «هامارتيا».

وبذا يتولد الخطأ كما يقول «أرسطو» عن سوء تقدير وليس عن رذيلة. وتصرف «ماكبث» هنا لا يستند إلى سوء تقدير أو ضعف فى

تركيبته فقط، وإنما يستند ضعفه هذا إلى رذيلة، تلك التى يستنكرها «أرسطو»، وهنا يختلف «ماكبث» عن أبطال التراجيديا الأرسطية، كما يختلف فى نفس الوقت، ومن هذه الناحية عن الأبطال الشكسبيريين، حيث يقف متفردا وسط العالم التراجيدى الشكسبيرى، ولا ينتمى إلى صفاته سوى «ريتشارد الثالث» الذى يفوقه فى تكوينه الإجرامى.

ويقول «برادلى» فى التراجيديا الشكسبيرية» : إن البطل يُخطئ عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف، وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب الدمار عليه» وينطبق هذا على معظم أبطال «شكسبير» التراجيديين مثل تصرف «لير» و «عطيل» أو تقاعس «هاملت» عن الفعل؛ ولكنه لا ينطبق على «ماكبث» و «ريتشارد الثالث»، اللذين يرتكبان خطأهما عن عمد ومعرفة مسبقة بطبيعة أفعالهما الإجرامية. ومن ثم فلا حاجة فى عرف «شكسبير» إلى أن يكون البطل التراجيدى إنسانا خيرا، وإن كان المعتاد بوجه عام أن يكون كذلك مما يجعله يظفر على وجه السرعة بالعطف عليه فى أخطائه. وهذا ما جعل برادلى يقول فى موضع آخر: أما «ريتشارد» و«ماكبث» فهما البطلان الوحيدان اللذان يرتكبان ما يعرفان أنه نذالة، ومن الهام أن نلاحظ أن شكسبير» يضمن مسرحياته أبطالا كهؤلاء، وأنه فيما يبدو يدرك الصعوبة التى تنشأ عن وجودهم ويجهد نفسه لمواجهتها، هى أن المتفرج لابد سيتمنى هزيمتهم بل دمارهم. ومع ذلك فإن «شكسبير» يضفى على «ريتشارد» قوة تثير الدهشة وشجاعة تنتزع الإعجاب، ويكسب «ماكبث» عظمة مماثلة،

وإن كانت أقل خروجا عن المألوف، ويضيف إليها ضميرا مرعبا فى انذاراته، يؤدى إلى الجنون فى تقريعاته، إلى حد ينتزع منا العطف والرهبة عند مشاهدته، مما يعدل على الأقل الرغبة فى هلاك البطل».

الليدي ماكبث:

إن المرء لا يستطيع أن يعثر على مبررات موضوعية لحقيقة سلوكيات الليدى فى المسرحية؛ ولكن يمكن للمرء أن يفترض بعض الافتراضات التى يمكن تصيدها فى جو النص العام كطموحها الشرير فى وضع التاج على رأسها، وعقم رحمها، حيث يدفعها إلى رغبة تدميرية. وحينما تظهر الليدى فى المسرحية لا تتطور لديها فكرة الشر، وإنما تظهر وقد اختمرت لديها، وهى تعطى المسرحية دوافعها وتحرك فيها الفعل تماما كما يحرك «ياجو» الفعل فى «عطيل»

إن طبيعتها تخرج عن طبيعة التكوين البشرى. ولا يمكن تصورها إلا من خلال عالمها المسرحى، فهى تعلق على خطاب «ماكبث» فتقول: «أسرع هنا لأفرغ روحى فى أذنك، ولأزيح بلسانى كل عائق يقف فى طريقك دون الإكليل الذهبى، إن القدر والسحر يريدان أن يتوجاك».. وحينما يأتى الرسول ليعلن عن قدوم الملك تقول: «مصير دانكان، سوف يكون تحت سقف قصرى». إن «الليدى» لا تحس الأنوثة، فهى تتمنى لو تنزع أنوثتها منها حتى لا تتسرب الرحمة إليها، وتود أن تتحول ألبان ثدييها إلى «سم فعال».

لقد كانت «الليدى» محددة هدفها منذ البداية، كما كان «ريتشارد» محددا هدفه فى خطبته الأولى معلنا عن نواياه. وإن كانت هى المعادل لياجو فى عطيل. إلا أن «ياجو» كان يتمتع بثقافة وذكاء أكثر منها، فقد استمرت خطته عبر المسرحية كلها، كما كان يتصيد بواعثه من الأحداث، تلك البواعث التى كانت غامضة لدى «الليدى»، حتى إذا ما نفذت الخطة وارتكب «ماكبث» جريمته ضد «دانكان»؛ تراجع دورها إلى الخلف ولم يعد «ماكبث» يستعين بها فى جرائمه الأخرى.

لقد كانت «الليدى» ثابتة من البداية وإن كانت دوافعها غامضة، ولكنها تحولت فى النهاية وأصيبت بالمرض، وهى التى قالت لزوجها فى البداية حينما ارتكب جريمة القتل: «قليل من الماء يطهرها». وتقصد بذلك الدماء التى لطخت يديه، نجدها تعود وتقول فى النهاية: «لن تزيل حتى العطور العربية رائحة الدم»، ثم تجن وتموت.

لقد كان «ماكبث» يفكر فى الأمر من الداخل، فكانت تقرعه تهويلات ضميره، بينما كانت الليدى تفكر فى الأمر من الخارج، فبدا لها بسيطا، وكانت بذلك شجاعة، وحينما صرع «ماكبث» ضميره وتماسك؛ لم يعد يفكر فى تقريعات ضميره، بينما ضعفت «الليدى» ولم يعد لها إلا أن تفكر فى تلك التقريعات حتى وصلت إلى حد الجنون وماتت.

ماكبث

والتفسير العبثى



سيتون: الملكة، يامولاى، قد ماتت.

مكبث: لكان حريا أن تموت فيما بعد   ولكان ثمة وقت للطمة كهذه

غداً وغداً، وغداً

وكل يوم غد يزحف بهذه الخطى الحقيرة.. يوما إثر يوم حتى

المقطع الأخير من الزمن المكتوب.. وكل أماسينا قد أنارت للحمقى

المساكين الطريق إلى الموت والتراب. ألا انطفئى يا شمعة وجيزة. ما

الحياة إلا ظل يمشى، ممثل مسكين يتبختر ويستشيط ساعته على

المسرح، ثم لا يسمعه أحد. إنها حكاية يحكيها معتوه، ملؤها

الصخب والعنف، ولا تعنى أى شئ.

شكسبير



ماكبث والتفسير العبثي

يقول «هاينر موللر»: إن مسرحيات «شكسبير» تحتاج فى كل وقت إلى ترجمة حديثة أو صياغة جديدة، فهى غنية بموادها، ولكن يعتبر هذا فى عصرنا ترفا زائدا، لأنه توجد قضايا اجتماعية ومشاكل أخرى تتطلب من المرء أن يتصدى لها ببساطة، ولهذا على المرء أن يسعى إلى تحقيق الاتصال ما بين المجتمع والمسرح، أو بين السياسة والمسرح، كما أنه لم يوجد بعد جمهور «شكسبير الذى يتذوق جوانبه المتعددة، نظرا للمشاكل العصرية التى تستهلكه».

ويرى «موللر» فى «ماكبث» أنه ليس حالة منفردة أو متطرفة. لأن المرء يوميا يرى عنفا وعنفا مضادا، وشعار القتل يسيطر على حياتنا. ويرد «موللر» أفعال «ماكبث» إلى تركيبة النظام الاقطاعى الظالم، الذى يؤدى إلى مثل هذه الأفعال.

ولقد رأى «يان كوت» فى ماكبث موضوعا أساسيا وهو القتل، وقد ركز موللر على هذا التفسير بتحليله السيكولوجى للشخصية، وقاده ذلك إلى رؤية عدمية، ولا يختلف هذا التفسير عن رؤية «بولانسكى»

فى فيلمه عن ماكبث، الذى أخرجه بعد مقتل زوجته «شارون تيت»، كما يتفق هذا أيضا مع رؤية «بيتر بروك» العدمية فى «ماكبث». ولقد أبقى «موللر» فى صياغته الجديدة على أساسيات نظام شكسبير المسرحى، ولكنه غير فى بعض التفاصيل الصغيرة وبعض الشخصيات الفرعية، وغير فى دوافع الشخصيات الرئيسية، وقد حذف وحدات الفعل المتكررة فى «ماكبث» شكسبير، وغير من بعض دوافعها بتركيزه على فكرة القتل، ولم يعد لماكبث عدو مباشر ولكنه يقف فى وسط عالم طاغ فى عدائيته.

إن «ماكبث» نتاج البيئة الاجتماعية، كما أنه ليس أفضل أو أقل من الآخرين: «موتى لن يجعل عالمكم أفضل». فالجميع قتلة، والجميع يتحدثون بلغة واحدة هى لغة القتل. لقد ركز «موللر» على دوافع قتل «ماكبث» لـ «دنكان» و«بانكو»، كما ركز على علاقة «ماكبث» بزوجته، ولقد ركز «شكسبير» من قبل على وحشية الليدى وقسوتها وقدرتها على دفع الحدث ـ فى بداية الفصل الثانى ـ حينما قرأت خطاب «ماكبث» عن نبوءة الساحرات، بينما لم تحتاج «ليدي» موللر إلى نبوءة الساحرات لكى تدفع الحدث، إنها كالأخرياث فى بادئ الأمر، متوحشة لا يحركها سوى عطشها للتاج. وإن كان لا يوجد خلاف واضح بوجه عام بين «ليدى» شكسبير و«ليدى» موللر، إلا أن شكسبير يستخدم فكرة الساحرات ويوظفها بطريقة درامية لكى يفضح بها حركة الشخصية من الداخل، وإن لم تحتاج «ليدى» موللر إلى نبوءة الساحرات ـ وإن كانت موجودة ـ

ولكن الفارق الأساسى هو أن «شكسبير» أراد أن يصور امرأة متفردة فى تركيبها وإن كانت منسجمة مع نظام عالمها المسرحى، وقد أراد «موللر» أن يصورها ليس كامرأة متفردة، ولكن ككل النساء اللائى يفرزن فى ظل النظام الاقطاعى، فهن تولد طبيعى له. وقد ركز «موللر على مشاهد القتل فى المسرحية؛ ففى المشهد الثانى يقتل «ماكدوف» البواب وهى إضافة لم تكن موجودة لدى «شكسبير»، وفى المشهد الثالث من الفصل الثالث من صياغة «موللر» نجد أن القتلة المأجورين بدلا من ارتكابهم جريمة واحدة ضد «بانكو» ـ كما فى «ماكبث» «شكسبير» ـ نجدهم قد أضافوا عليها جريمة قتل ضد القاتل الثالث الذى أرسله «ماكبث» لهم، وذلك للتأكيد على فكرة القتل لدى الجميع فى مستوياتهم الاجتماعية المختلفة.

اختصر «موللر» مشاهد الساحرات إلى مشهدين فقط؛ والساحرات بالنسبة «لموللر» مجرد عنصر مساعد فقط. ويرى «ليوبولد فورمان» فى ساحرات موللر القوى الشيطانية فى «ماكبث» والتى تتصارع على التاج. وإن اقتصر الإخراج على تقليص عدد الساحرات إلى ساحرة واحدة تشبة الليدى، بل وقامت الليدى نفسها بدور الساحرة فى الوقت نفسه. وتتضمن خلفية الصياغة لموللر الصراع الطبقى، فالفلاحون الذين يظهرون فى البداية هم الذين يقودون النضال المسلح فى النهاية ضد «ماكبث»، وقد نقل «موللر» الصراع بين الطبقة الحاكمة العليا ـ كما لدى شكسبير ـ إلى الصراع بين العلاقات والقوى الاجتماعية. وقد حاول أن يغير فى النص من خلال فهم

سياسى يستخدم فيه مفردات العصر، كما أنه يرى فى نهاية المسرحية التى تبدأ بحاكم جديد، بداية لعالم غير جديد تعود فيه فكرة القتل والموت من جديد.

وقد حاول موللر أن يبحث عن صيغة جديدة يتجاوز بها الإطار الكلاسيكى؛ فأعتمد على تقنية المونتاج فى تقديم رؤى عبثية، ومشاهد تعتمد على طريقة تركيبة المسرح الملحمى، وأحداث تعتمد على البانتومايم والأغانى وعناصر فيلمية.

لقد تميز نص «موللر» بالتركيز الشديد فى الأحداث، واعتمد فى الوقت نفسه على مناهج مختلفة فى الكتابة، وأكد فى كثير من مشاهده على فكرة الصراع الطبقى وعلى دور الفلاحين والعسكر فى تحقيق النصر النهائى. ولكن يبقى فى النهاية تفسيره المتناقض؛ فهو يرى أن ماكبث والليدى وغيرهما نتاج طبيعى للنظام الاقطاعى، ولكنه فى الوقت نفسه يؤكد على عدمية العالم وعبثيته، وبانتصار الفلاحين لن يتغير شيئ فسوف تعود الكرة وتعاود دورتها، ويبدأ فصل القتل من جديد، وهما رؤيتان متناقضتان. إنه يتعامل فى النص من خلال منهج مادى وميتافيزيقى فى الوقت نفسه، فإذا ساد العبث كنتاج طبيعى لفوضى النظام، وعدم العثور على منهج صحيح فى مواجهة هذه الفوضى، وعدم القدرة على إخضاعها لنظام أساسى فإن تغير هذا النظام إلى نظام آخر، أو تغير هذه الفوضى وإعادة ترتيبها يفرض بالضرورة تغيرا جديدا أو رؤية جديدة للواقع، وبذا لا

يمكن أن نرى كل العصور من خلال فلسفة عصر، أو نرى كل التغيرات من خلال حقبة تاريخية ثابتة؛ وبذا يقع «موللر» فى تناقض رؤيته العبثية التى تفسر العالم من خلال أزمته دون تحليل أسبابها ودون النظر إلى ما يمكن أن يتطور إليه الواقع مع محاولة التعامل مع النص من خلال فهم مادى للعالم، والذى يرد فيه الأحداث لمكونات الواقع الاقتصادية والاجتماعية،ولكنه فهم مادى منقوص أو بمعنى أدق فهم ميكانيكى لحركة الواقع، فهو غير قادر على رؤية الواقع فى حركته كما أنه غير قادر على رؤية تأثير مفردات الواقع على الواقع نفسه من خلال حركة جدلية. إن تركيز «موللر» على دوافع القتل لدى أشخاص المسرحية كنتاج طبيعى للنظام الإقطاعى؛ يعتبر صحيحا من حيث الفكرة، ولكنه فى الوقت نفسه يعتبر تجريدا، فإذا دققنا النظر لوجدنا، فى ظل هذا النظام، أن الجميع ليسوا قتلة، بل يوجد من يقع عليهم القتل، كما أن المجتمع الأقطاعى لا يتشكل فقط من أمراء وملوك، ولكن يشكل الفلاحون الجزء الأكبر منه، فبغير الفلاحين لا يوجد أمراء وبغير الأمراء لا يوجد فلاحون ولا يوجد ما يسمى بالنظام الإقطاعى. وإذا افترضنا ما افترضه «موللر» من انتصار الفلاحين فى النهاية على النظام القديم، فهذا يعنى جدليا تغير علاقات النظام القديم لكى يفسح مجالا للنظام الجديد، وهو فيما يبدو أو على الأقل مرحليا أفضل من النظام القديم لأن ثورته إنما هى ثورة على سوء مكونات النظام القديم، وهو نظام يملك البديل لأنه يتشكل أساسا من جموع الفلاحين والكوادر التى تتقدم هذه الجموع،

لذا لايمكن أن ننظر إلى فلسفة هذا النظام كاستمرار للنظام القديم وإلا وقع المرء فى تجريد وتناقض كما يقع موللر فى ذلك، ولذا فرؤيته المادية للعالم رؤية ليست مشوشة، لأنه لا يرى الواقع من كل جوانبه، كما أنه يرى الواقع فى سكونه وليس فى حركته، هو يفسر كل حقبة تاريخية من خلال فهم واحد يسقطه على كل عصر لم يبدأ بعد، وإن كانت ظواهره تعنى أنه متقدم عن سابقه.

الإخراج في ماكبث:

أعدت خشبة مسرح بيت الفنانين بفيينا ـ وهو مسرح يمكن تغيير مكان الصالة وخشبة المسرح من عرض إلى آخر ـ على هيئة مربعة فى مستوى أدنى من مستوى مقاعد الجمهور، ينتصف خلفية خشبة المسرح باب معدنى كبير، كما يوجد على جانبى الخلفية بابان معدنيان صغيران، وعلى خشبة المسرح من جهة يسار المتفرج يوجد باب جانبى تعلوه منصة، كما يوجد من اليمين باب جانبى أيضا.

تستخدم المنصة ـ التى تحتل حيزا من الفراغية المسرحية ـ فى التمثيل، حيث تستخدم لحركة الملك «دانكان» وابنه، ثم لحركة «ماكبث» فى نهاية المسرحية.

الأرضية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، الثلث الأول فى أعلى المسرح يعطى إحساسا بالفخامة وتدور عليه أحداث القصر، والثلث المتوسط تدور عليه أحداث الشخصيات الأخرى وأحداث الغابة، والثلث الأخير

في مقدمة المسرح تدور عليه جرائم القتل، ويفصل هذه الأجزاء بعضها البعض شريط من الإضاءة الأرضية.

خلفيات وجوانب الخشبة وصالة المتفرجين مغطاة ببانوهات مشدود عليها نوع من الكتان مغطى باللون البيج، حيث يحصر المخرج المتفرجين فى هذا النطاق ولا يفصلهم عن فعل القتل الذى يحدث على خشبة المسرح. يبدد ظلام المسرح ضوء خفيف فى بقعة ضوئية على منتصف المسرح فيظهر «الملك» وقد جلس متكوما دون أن تظهر رأسه، وتصاحب الموسيقى حركته البطيئة فتبدأ رأسه فى الظهور، ويبدأ جسده فى التمدد، وعندما يقف يكون ظهره مواجهاً للجمهور، يستدير بوجهه ناحية اليمين؛ يشتد إيقاع الموسيقى وتأخذ البقعة الضوئية فى توضيح ملامح وجهه وكأنة يرقب مصيره من مكان عال، يتقلص، يعانى، ينكمش، يسقط وكأنه يلخص حياته المقبلة بحركة تعبيرية فى نصف دقيقة.

يربط المخرج - طوال المسرحية - فعل الجريمة دائما بالجنس، فماكبث والليدى يلتقيان على الجنس دون أن ينطقا حرفا - فى أول لقاء - رغم الغياب الطويل وقبل الانتهاء من الممارسة الجنسية تكون الليدى قد ألقت بكل سمومها فى عقل ماكبث وجسده... وفى كل مرة يضعف فيها «ماكبث» أو يتردد فى ارتكاب الفعل، يتبع هذا الضعف أو هذا التردد ممارسة جنسية، ومن خلال هذه الممارسة تنتزع الليدى ضعفه وتردده، وهو لا يقرر ولا يعتزم ارتكاب فعل

القتل إلا بعد كل ممارسة جنسية،ويبدو أن المخرج يستند فى ذلك على مفهوم فرويدى حيث يقتل ماكبث ليثبت رجولته أمام زوجته، كما أن العقم هو مبرر الليدى فى الاتجاه نحو تدمير العالم، إن عقم رحمها يبرر لها رغبتها فى القضاء على رحم العالم، كما أن عجز ماكبث فى مخدعها هو الذى يجعله يشحذ قواه ليثبت رجولته بفعل القتل.

استطاع المخرج أن يصور حالة جنون الليدى تصويرا يقترب من لغة السينما الناعمة والمؤثرة، حيث يضيئ المخرج المكان الأعلى من خلفية المسرح، فتبدو حجرة النوم، وتظهر الليدى وقد سلطت الإضاءة عليها من أعلى المسرح فتبدو كما الخيال، الذى يتحرك فى الحجرة، وهى ترتدى قميص النوم، فلم تعد الليدى التى كانت تخطط للجريمة ولم يبق منها سوى خيالات متحركة.

كما استطاع المخرج أن يصور زحف غابة بيرنان ناحية القصر، وذلك بأن جعل الممثلون يحملون على رؤوسهم سيقان أشجار وهم يزحفون من المستوى الأمامى فى مقدمة المسرح حتى المستوى الأعلى فى مواجهة ماكبث أمام قصره، واستعمل فى ذلك الإضاءة الباهتة فى الخلفية، فبدت الأشكال كما الأشباح فى غابة ساعة طلوع الفجر.

وعندما يقع «ماكبث» يسقط فى المساحة الغائرة عن المستوى العادى لخشبة المسرح، فى مساحة مثلثة قاعدتها للجمهور. وقد

لعبت الإضاءة الباهتة والمتغيرة مع الموسيقى دوراً كبيراً فى تأكيد منهج القوة فى ذبح «ماكدوف» «لماكبث». وبوجه عام لم يقع المخرج فى تفسيره للنص فى التناقض الذى وقع فيه «موللر» ما بين تفسيره المادى لعالم المسرحية، على اعتبار أنه صراع طبقى وتفسيره العبثى للنص بتركيزه على فعل القتل، حيث يقف «ماكبث» فى عالم طاغ فى عدائيته، لا يختلف فيه أحد عن أحد؛ فالجميع قتلة، ولن يتغير العالم بموت ماكبث ومجئ حاكم آخر بل ستعود كرة القتل مرة ثانية، لم يقع «كونى هاينز مايير» فى هذا التناقض فلقد أقام تفسيره فى الإخراج على الجزء الأخير من تفسير «موللر»، وهو التفسير العبثى للعالم بتركيزه على فكرتى الجنس والقتل، إن اختيار كونى لهذا التفسير لا يعتبر وقوعا فى تناقض، ولكن اختيار «كونى» لهذا يعتبر تناقضا مع تاريخه الفنى ومع منهجه فى التفكير، بهذا وبشكل دقيق يعيد «كونى» تناقض «موللر» ولكن بشكل آخر.

تتلمذ «كونى» على يد «بريشت»، كما أنه قدم أعمالا من خلال رؤى تقدمية للعالم، ولكنه فى «ماكبث» تحلل من موقفه التقدمى تجاه الكون بتقديمه لرؤى عبثية عن العالم حين وضع تاريخه الفنى وموقفه الفكرى موضع الاعتبار. لقد كان من المتوقع أن يتبنى «كونى» الجزء الأول من تفسير موللر للعالم وهو التفسير المادى، وأن يتجاوز فهم «موللر» الميكانيكى إلى أبعد من ذلك، من خلال منهج جدلى، حيث يرد أفعال «ماكبث» لطبيعة النظام الإقطاعى، ويرد حركة الفلاحين ضد هذا النظام إلى النقيض المتولد من سوء النظام،

وبذلك يكون قد أضاف لتاريخه الفنى وللمسرح إضافةجديدة من خلال تطور أدواته الفنية ورؤتيه التقدمية للعالم.

حلم ليلة

بين المسرح المصرى والمسرح

النمساوى



انى أرى الأشياء بعين حولاء حين يبدو كل شئ مزدوجا!

هيرميا



حلم
بين المسرح المصرى والمسرح النمساوى

«حلم ليلة صيف» من أكثر المسرحيات التى ما تزال تقدم لشكسبير برؤى إخراجية مختلفة، وسأتعرض هنا لثلاثة عروض مسرحية للنص، مختلفة فى التفسير والرؤى الإخراجية. وعلى سبيل المثال: قدمت فرقة معهد «ماكس رانيهاردت» التابعة لأكاديمية الفنون بفيينا عرضا للنص على مسرح «الأرينا» من إخراج كل من السويسرية «ميريتا بارتس» والنمساوى «كريستوف أمرين» ومن ترجمة «فرانك جونتر»، كما قدم المخرج المصرى «حسين جمعة» على مسرح «القلعة بالإسكندرية عام ١٩٨٣ النص الشكبيرى مترجم إلى العامية المصرية، وقد قام بترجمته الدكتور سمير سرحان. وأخيرا قدمت المسرحية على مسرح «البورج» بفيينا من إخراج المخرج السينمائى والمسرحى الإنجليزى الأصل «يوناتان ميللر»، الذى أخرج من قبل فى «الاولدفيك» مسرحية «تاجر البندقيه»، والتى قام ببطولتها «لورانس أوليفية». وبالطبع فإن لكل مخرج من هؤلاء منهجة ومنظوره الفلسفى وإمكانياته التكنيكية وحضارتة، التى جاء منها أو زرع فيها، سواء كانت هذه الحضارة هى السويسرية، أو الإنجليزية،

أو السماوية، أو المصرية، التى تؤثر بالضرورة على ما يقدمه المخرج فوق خشبة المسرح.

وقبل أن نتعرض لطبيعة عروض هؤلاء المخرجين ورؤاهم المسرحية نتعرض أولا لطبيعة نص شكسبير الدرامى وصولا إلى هذه الاختلافات عن الأصل الشكسبيرى.

حلم ليلة صيف:

«حلم ليلة صيف» كوميديا شعبية صاغها «شكسبير» ثلاث مرات عام ١٥٩٢ وعام ١٥٩٨ وطبعت للمرة الأولى عام ١٦٠٠ ومفترض أن شكسبير قد كتبها بمناسبة احتفال زواج أحد الأمراء. وقد استمد شكسبير خيوط مسرحيته من التراث الشعبى الإنجليزى، ومن ترجمات لأصول فرنسية، ومن الأساطير اليونانية والرومانية. وفى المسرحية يمزج «شكسبير» بين عالم واقعى متمثل فى سادة أثينا ومهرجيها، وبين عالم خيالى متمثل فى مملكة الجان.

وتدور أحداث المسرحية، فى الفصل الأول، فى قصر «ثيسيوس» بأثينا، حيث تأمر «هيبوليتا» فيلسترات أن يذهب ليؤجج فى الشباب الأثينى مشاعر الأفراح ويوقظ فيهم روح الطرب واللهو استعدادا لزواجها من «ثيسيوس». بعد أربعة أيام «يدخل» «إيجيوس» يشكو ابنته «هيرميا» لثيسيوس حيث وافق إيچيوس «على زواج ابنته من الأمير ديميتريوس، ولكن «ليساندر» قد سحر فؤادها بأشعاره وتبادل معها

أحاديث الحب، واستولى على عواطفها وخيالاتها، ويطلب «إيجيوس» من «ثيسيوس» أن يطبق قوانين حق الأبوة الأثينى القديم. إن لم توافق «هيرميا» ابنته على الزواج من «ديميتريوس»، حيث يحق «لإيجيوس» أن يتخلص من ابنته إما إلى «ديميتريوس»، وإما إلى حتفها طبقا لشريعة القانون الأثينى القديم. وتصر «هيرميا» على حبها لـ «ليساندر» ورفضها «لديميتريوس»، ويعطيها «ثيسيوس» فرصة للتفكير حتى موعد زواجها، فإما أن تستعد للموت، وإما الزواج من «ديميتريوس»، أو تلتزم بحياه التقشف، ولكن «ليساندر» يعرى سلوك «ديميتريوس»، الذى بث غرامه «لهلينا» ابنة «نيدار» وامتلك بذلك روحها. يخرج «ثيسيوس» مع «ديميتريوس» و«إيجيوس»، ويتفق «ليساندر» مع هيرميا» على أن يهربا ويتزوجا لدى عمته الأرمله، والتى تسكن فى مكان يبعد عن أثينا، وبذلك يتجنبا قانون أثينا القاسى. تمر «هيلينا» وتخبرها «هيرميا» بقرار الزواج، وهنا تخبر «هيلينا» «ديميتريوس» بدورها.

يبدأ المنظر الثانى فى بيت «كوينس» الذى يستعد لليلة زفاف الدوق والدوقه بتقديم مسرحية هو وفرقته، والمسرحية التى يقدمها عن موت العاشقين «بيراموس» «وثبى». يقوم «كوينس» بتوزيع الأدوار ثم يتفق مع الممثلين على أن يلتقوا فى مساء الغد فى غابة القصر على بعد ميل من المدينة حتى لا يتعرف عليهم أحد من أهل المدينة ويكتشفوا حيلهم المسرحية. تدور أحداث المشهد الأول من الفصل الثانى فى إحدى الغابات بالقرب من أثينا، ويدور الحوار فى

هذا المشهد على مستوى آخر بين «بك» وإحدى الجنيات، حيث يستعدان لاستقبال ملكة الجان «تيتانيا» وحاشيتها، كما يعقد ملك الجان «أوبيرون» مجلس سمر فى هذه الليلة. وهنا يعرف الملك أوبيرون أن الملكة أخذت من بين اتباعها فتى هنديا سرقته من ملك بالهند، ويريد الملك «اوبيرون» الغيور أن يضم الفتى إلى فرسانه يجوب به الغابات الموحشة، ولكن الملكة تتمسك به، وهكذا لا يلتقى الملك بالملكة إلا وينشأ بينهما صراع. يدخل «أوبيرون» الملك وأتباعه من جهة، ثم «تيتانيا» وأتباعها من جهة أخرى، يلتقيان ويحدث بينهما خلاف: إنها تهجر فراشه لأنه انسحب من أرض الجن إلى الهند فى صورة «كورين»، وجلس يعزف على مزمار من الخوص ويتغنى بأغانى الحب إلى «فيلليترا» الوالهة، وتخبره أيضا أن عشيقته «هيبوليتا» جاءت لتتزوج من «ثيسيوس»، ولكنه يعلم أيضا أن «تيتانيا» تحب «ثيسيوس» وأنها على علاقة بالفتى «هنرى»، وترفض «تيتانيا» أن تتخلى عن الغلام، فيتقابل «أوبيرون» مع «بك» ويتفقا على أن يحضر «بك» عشب زهرة، إذا وضعت عصارتها فى الجفون النائمة جعلت الرجل أو المرأة يعشق فى حنو أول مخلوق حى يراه، ومتى يضعه على عينى «تيتانيا» وهى نائمه حتى إذا ما استيقظت تقع فى حب أول من تراه، وسيكون ذلك إما أسدا، أو دبا، أو قردا، أو حمارا يخرج «بك» ويدخل «ديميتريوس» إلى الغابة يبحث عن «هيرميا» فلا يجدها، وتتبعه «هيلينا» التى لا يحبها ولكنها تطلب منه أن يعاملها ككلب يمتهنه ويضربه ويهجره، فقط أن يسمح لها أن تتبعه، ولكن

ذلك يزيد كراهيته لها، يخرج وتتبعه ثم يدخل «بك» ومعه عشب الزهرة، يضع «أوبيرون» عصارتها على عينى «تيتانيا» ويطلب «أوبيرون» من «بك» أن يضع بعضا من عصارتها على عينى فتى أثينى، ويقصد بذلك «ديميتريوس». يدخل «ليساندر» و«هيرميا» حيث يناما فى الغابة لينتظرا طلوع الفجر. يدخل «بك» حيث يعتقد أن «ليساندر» هو الفتى الأثينى المقصود، لذا يضع عصير الزهرة على جفنيه، تدخل «هيلينا» فى الظلام وتحاول أن توقظ «ليساندر»، وما يكاد أن يراها حتى يظهر لها حبه، وما تكاد تسمع ذلك حتى تعتقد أنه يسخر منها ويسئ إليها فتخرج هاربة. يبدأ الفصل الثالث فى الغابة أيضا حيث يدخل أعضاء فرقة «كونيس» (سنج - بوتوم - فلوت - سناوت - ستارفلنج) ويجرون تعديلات فى النص، ذلك أن «بيراموس» يجرد السيف ليقتل نفسه وهذا، أمر لا تحتمله النساء، وهو أمر يبعث على الخوف. وهم يتحادثون فى أمور التمثيل، يدخل «بك» ويخرج «بوتوم» على أثر سماعه لصوت غريب. وبعد لحظات يدخل وقد ركب «بك» فى رأس «بوتوم» رأس حمار، وتخاف منه المجموعة فتهرب. يقوم «بوتوم» ليساعد نفسه على تجاوز هذا الخوف، ولكن «تيتانيا» النائمة تصحو على صوته، فتناديه بالملاك والحبيب حيث تطرب لغنائه وتفتن لصوته تبثه عشقها وتتغزل فى جماله. تطلب منه «تيتانيا» أن يذهب معها لأنها تحبه وسوف تخصص له الجنيات الخادمات لرعايته، وتنادى «تيتانيا» الخادمات «زهرة البازلاء»، «نسيج العنكبوت» و«الفراشة» و«حبة الخردل» ليترفقن بمعاملة السيد

الحمار، وليصطحبنه إلى مخدعه. يدخل «أوبيرون» فى المنظر الثانى من الفصل الثالث إلى الغابة ويقابل «بك» الذى يقص عليه ما حدث، حينما فتحت «تيتانيا» عينيها ووقعت فى حب الحمار الأدمى. يدخل الأثينى «ديميتريوس» ويكتشف «أوبيرون» أن «بك» لم يضع على عينيه عصير زهرة الحب بل وضعه فى عينى أثينى آخر «ليساندر»، ولذا سوف يحول هذا الأهمال الحب الصادق إلى حب كاذب وليس العكس. يأمر «أوبيرون» «بك» أن يذهب ليحضر «هيلينا» حتى يمكنه من أن يضع عصير زهرة الحب على عينى «ديميتريوس»، يدخل «ليساندر» يطارد «هيلينا بحبه أيضا وتعتقد «هيلينا» أنهم جميعا قد اتفقوا على العبث بها، فى حين أنهما غريمان يحبان «هيرميا». يخرج «ليساندر» و «ديميتريوس» يبحثان عن مكان ليتقاتلا فيه ثم تخرج «هيلينا» و«هيرميا» ويلوم «اوبيرون» «بك» على خطئه، ثم يأمره أن يضلل «ديميتريوس» و«ليساندر» حتى لا يتقاتلا أو يقترب أحدهما من الآخر، وبذلك يتعبا ويتسلل النوم إلى أجفانهما، حينئذ يمكن لـ«بك» أن يعصر عصير الزهرة على عينى «ليساندر» ليزيل جميع الأخطاء. وحينما يستيقظ يرى هذه المهزله وكأنها أضغاث أحلام، ويقرر «أوبيرون» أن يخلص «تيتانيا» من عشق الحمار ليعود كل شئ إلى سلام بعد أن تمنحه الغلام الهندى، وبالفعل يضلل «بك» ديميتريوس» و«ليساندر» فى الغابة حتى يتسلل النوم إلى عيونهما ثم يقوم بوضع عصير زهرة الحب على عينى «ليساندر». يبدأ الفصل الرابع فى الغابة والجميع نائمون (ليساندر، ديميتريوس، هيلينا

وهيرميا) . تدخل «تيتانيا» «وبوتوم» حيث ترسل حراسها من الجنيات بعيدا لتنام. «يشعر» «أوبيرون» بالرثاء لها فقد أعطته الغلام الهندى. يزيل «أوبيرون» أثار العشب من عينيها وحينما تصحو من النوم تبادله مشاعر الحب وتحسب أنها أحبت حمارا وينزع «بك» رأس الحمار عن «بوتوم» ويرسله حيث كان، ويعود «أوبيرون» لحبيبته «تيتانيا» حيث تعزف الموسيقى، وفى بيت الدوق «ثيسيوس» يعقد حفل قران كل حبيبين مخلصين، ثم يدخل «ثيسيوس» و «هيبوليتا»، و«أيجيوس» والآخرون. يعجب «إيجيوس» من وجود ابنته و«ليساندر» «وديميتريوس» و«هيلينا» فى الغابة، ولكنه اليوم الذى حدد لتعلن فيه «هيرميا» عن اختيارها. يأمر «ثيسيوس» الرجال أن يوقظوهم بالأبواق، ويصحوا الجميع، وهنا يعلن «ليساندر» أنه جاء مع «هيرميا» ليقررا الهرب من أثينا، حيث لا ينالهما القانون، ولذا قد تبعهما «ديميتريوس» غاضبا وخلفه «هيلينا» بعد أن ذاب حبه «لهيرميا» وبدأ فى عشق «هيلينا» من جديد، كما يقرر «ثيسيوس» أن يذهب الجميع إلى المعبد ليرتبطوا برباط الزوجية. يبدأ المشهد الثانى من الفصل الرابع فى بيت «كوينس» الذى يدخل ومعه (فلوت، وسناوت، وستارفلنج) يعلن «سنج» أن الدوق والأخرون قد عقدوا قرانهم جميعا، ويدخل عليهم «بوتوم» ويستعد الجميع للقاء عند القصر لتقديم المسرحية أمام الدوق. وتدور الأحداث فى الفصل الخامس بقصر «ثيسيوس» الذى يدخل ومعه «هيبوليتا»، و«فيلسترات»، و«ليساندر»، و«ديميتريوس»، و«هيلينا»، و«هيرميا» وبعض الاتباع. يجتمع الجميع؛

فقد أتى المحبون وكل منهم يهنئ الآخر، ويعلن «ثيسيوس» عن رغبته فى رؤية التمثيلية التذكرية. يدعو مدير المسرح ويعلن «فلسترات» عن أقصر مسرحية تتكون من حوالى عشر كلمات، إلا أنها طويلة ومملة، إذ ليس فيها كلمة مناسبة أو ممثل واحد يصلح لهذا العمل، ويقوم بتمثيلها رجال من عمال أثينا، وشخصيات المسرحية هم «بيراموس» والسيدة «ثبى»، والسيد «الحائط»، الذى يحول بين الحبيبين، وآخر يمثل ضوء القمر. يتقابل العاشقان «بيراموس» و«ثبى» ليتبادلا الحب، وقد أخاف الأسد «ثبى» المخلصة التى خرجت حين رأته، ولكن وشاحها سقط فلطخه الأسد بفمه الدموى، وحينما يرى «بيراموس» الوشاح ملطخا بالدم، حينئذ يسحب خنجره ويغرسه فى صدره، وحينما تأتى «ثبى» تجد حبيبها منتحرا، حينئذ تسحب بلطته وتقتل نفسها. وفى النهاية يدعوا «ثيسيوس» الجميع للرقص. يدخل «بك»، وأوبيرون»، وتيتانيا، والجن ليبدءواأعمالهم فى الليل، ويبدؤون فى الغناء والرقص أيضا ، ويبارك الجان فراش العرائس.

خطوط العمل الدرامية:

يمزج «شكسبير» فى هذه المسرحية بين العالم الواقعى المتمثل فى سادة أثينا ومهرجيها، والعالم الخيالى المتمثل فى مملكة الجان، الذى إستمده من التراث الشعبى الإنجليزى. يبدأ «شكسبير» بالمستوى الدرامى الأول وهو الخط الواقعى الذى يتفرع إلى مستويين: مستوى

الأمراء، ومستوى المهرجين. كما يبدأ «شكسبير» بالمستوى الدرامى الثانى ابتداء من المشهد الأول من الفصل الثانى على مستوى عالم الجان، ثم يوجد «شكسبير» علاقة بين هذين المستويين الدراميين حينما يتهم الملك «أوبيرون» ملكة الجان «تيتانيا» بعلاقاتها بالدوق «ثيسيوس» وبفتى هندى صغير، وحينما تتهم ملكة الجان «أوبيرون» بعلاقته مع هيبوليتا» التى ستصبح زوجة الدوق «ثيسيوس»، حيث يخلط شكسبير عالم الجان بعالم البشر ثم حينما يطلب «أوبيرون» من «بك أن يضع عشب الزهرة فى عينى فتى أثينى ويقصد بذلك «ديميتريوس» فيضعه خطأ فى عينى «ليساندر»، فيتحول بذلك الحب المخلص إلى حب كاذب وليس العكس كما أراد «أوبيرون». كما تحدث علاقة بين «بوتوم» العامل والممثل، وبين ملكة الجان، ولا تنفك هذه المستويات الدرامية المتشابكة إلا حينما يضع «بك» عصير الزهرة على عينى «ليساندر» للمرة الثانية، حتى يزيل الخطأ. وحينما يقرر «أوبيرون» أن يخلص «تيتانيا» من عشق الحمار الآدمى فى الفصل الرابع، وحينما ينزع «بك» رأس الحمار عن «بوتوم» الذى يعود إلى عالمه البشرى مرة أخرى. ثم يعقد قران الأمراء فى الفصل الخامس باحتفال فى قصر «ثيسيوس» ويحتفل الجان على مستوى متواز فى مملكتهم.

مصادر المسرحية:

لقد استمد «شكسبير» مسرحيته من مصادر عديدة كالتراث

الانجليزى الشعبى ومن نرجمات لأصول فرنسية ويونانية وايطاليه، إذ استمد قصة «بيراموس» وثبى» من كتاب «أوفيد» «التحول» معتمدا على ترجمة «أرتور جولدينج» عام ١٥٦٧، وبهذه القصة يصور «شكسبير» العالم المخيف بالنسبه للحب الحقيقى. كما تعرف «شكسبير» على «ثيسيوس» فى الأساطير اليونانية القديمة من كتاب «بلوتارخ»، وقد تعرف على «تيتانيا» من ترجمات «جولد ينج» لأوفيد وعلى «أوبيرون» من ترجمة«لورد بيرنر» عام ١٥٣٣ من أصل فرنسي. وقد استخدم «جرين» هذا الاسم أيضا فى الدراما المسماه بـ«جيمس الرابع». ولذا قد جمع «شكسبير» خطوط عديدة استخدمها فى عمل واحد هو «حلم ليلة صيف».

التفسيرالنمساوي الحديث للمسرحية:

فى عرض فرقة «معهد ماكس راينهاردت» للمخرجين «ميريتابارتس» «وكريستوف امرين»، نجد أنهما اعتمدا على تفسير حديث للنص، وهو التفسير النفسى للشخصيات، حيث الغيا عالم الجان كمستوى ثان فى المسرحية رحل محله عالم الحلم، أنه عالم واقعى يرتد إلى الحلم أو عالم يحلم أنه يرتد إلى الواقع. إن «ثيسيوس» يرتد فى الحلم إلى «أوبيرون» كما أن «هيبوليتا» ترتد فى الحلم فتصبح «تيتانيا»... كذلك «فيلسنرات» خادم «ثيسيوس» هو «بك» تابع «أوبيرون». وقد أنعكس ذلك على توزيع الادوار، فالممثل الذى يلعب دور «ثيسيوس» إنما هو الذى يقوم بدور «أوبيرون». كذلك الممثلة التى

تقوم بدور «هيبوليتا» هى التى تقوم بدور «تيتانيا»، والممثل الذى يقوم بدور «فيلستـرات» هو الذى يقـوم بدور «بك»، وقد استند التفسير النمساوى على بعض الجمل فى المسرحية، ففى المنظر الثانى من الفصل الثالث يأمر أوبيرون» «بك» أن يضع عصير الزهرة على عينى «ليساندر» ليزيل جميع الاخطاء، حتى حينما يستيقظ يرى هذه المهزلة، وكأنها «أضغاث أحلام». كما تعتقد «تيتانيا» - حينما يزيل «أوبيرون» من عينيها آثار العشب فى الفصل الرابع - بأنها أحبت حمارا، وقد طرح «بيتربروك» هذا التفسير من قبل عام ١٩٧٠ حينما أخرج المسرحية فى «ستراتفورد»، كما أن هناك نظريات تؤكد هذا التفسير، وبعض النقاد يقولون أن هناك نصوصا للمسرحية (حيث كتبها شكسبير مرات ثلاث) تؤكد نظرية أن «أوبيرون» «هو ثيسيون» وأن «تيتانيا» هى «هيبوليتا». ويستند التفسير النفسى الحديث لشخصيات المسرحية على أن إصرار «اوبيرون» على استخدام عصارة الزهرة لكى يعيد الوفاق فى علاقات «ديميتريوس» «هيلينا»، «ليساندر» «هيرميا»، إنما هى رغبة دفينة منه لتحسين علاقته بخطيبته «هيبوليتا» فى الأصل، وهى «تيتانيا» فى الحلم أو فى عالم الجان. كما أن الأسد فى قصة «بيراموس» «وثنى» إنما يشير إلى تدمير العلاقة، ويعادله الحمار فى الحلم أو فى عالم الجان، كما أن وضع «أوبيرون» لعصير العشب على عينى «تيتانيا» فى الحلم أو فى عالم الجان إنما هو رغبة مادية منه فى تعذيبها لصدها عنه «وأوبيرون» «وتيتانيا» فى الحلم، إنما هو «ثيسيوس» و «هيبوليتا» فى

الواقع، لأن الحلم يستمد مفرداته من الواقع.

الاخراج النمساوي لفرقة

معهد ماكس راينهاردت:

لقد قدم هذا العرض على خشبة مسرح الأرينا، وخشبة مسرح الأرينا لم تعد فى الأصل للمسرح، وإنما هى صالة كبيرة جهزت للعرض. وتنقسم خشبة المسرح فى هذا العرض إلى مستويين متساويين، مستوى أمامى يعلوه بحوالى نصف متر مستوى خلفى، وعلى حافة المستوى الأمامى لخشبة المسرح يوجد كوبرى اضاءه يستخدم فى التمثيل... كما يوجد كوبرى اضاءه آخر على حافة مقدمة المستوى الثانى على الخشبة، أى فى منتصف المسرح. الخشبة عارية، تظهر الحوائط الجانبية والحائط الخلفى دون ستائر، واللون الأسود يغطى الحوائط، والرمادى يغطى خشبة المسرح بمستوييها. تتدرج مقاعد الجمهور- والتى صممت على هيئة دكك- فى مستوى أعلى من خشبة المسرح. حين نقطة صفر فى الاضاءة أى قبل استخدام الاضاءة تنساب موسيقى كلاسيك فى ظلمة المسرح ولمدة تزيد عن خمس دقائق، ومع بدء هبوط الموسيقى وباختفائها تبدأ الحركة الأولى من الاضاءة حيث تضاء الخشبة بأضواء باهته، وفى نفس الوقت ترفع ستارة بيضاء على كوبرى الاضاءة الثانى فى منتصف المسرح، وعلى يمين المتفرج من منتصف المسرح تقف فتاة وقد أخذت شكل دمية، ومن اليسار تتكوم فتاة أخرى وقد أخذت

شكل دمية أيضا، وقد صُبغت أجسادهن العارية باللون الأزرق. تبدأ حركة الاضاءة الثانية - وهى اضاءة نهارية - بدخول الممثلين من منتصف الصالة بملابس عصرية. وفى بداية المشهد الأول من الفصل الثانى تسقط الملاءة البيضاء فتتكوم على أجساد الدميتين اللتين يتحركن ويرقصن رقصات يقلدن حيوانات الغابة اللتان يشير اليهن «شكسبير» فى عالم الجان. يتبعهم «بك» وقد صبغ جسده باللون الأحمر ويرقص معهن. تدخل «تيتانيا» عارية إلا من رداء أزرق يغطى جزءا من نصفها الأسفل وقد صبغ جسدها باللون الأبيض، يتبعها «أوبيرون» عاريا إلا من رداء أحمر يغطى جزءا من جسمه الأسفل، يدخل من منتصف الصالة ويسلط عليه كشاف من أعلى منتصف خشبة المسرح، فتنعكس أشعتها على عيون المتفرجين، وقد أستخدمت كبارى الاضاءة فى حركة ملكة الجان وخادماتها، وقد استخدم «بك» و «أوبيرون» بالونه مستطيله بدلا من عصير عشب الزهرة ليؤكدا على الرمز الجنسى الذى تدور حوله الاحداث، حتى أن المخرجان استخدما البالونه كعضو جنسى لدى «بوتوم»، كما كان قناع الحمار يستخدم فى العصر القديم ، حتى عصر النهضة كرمز للجنس، وقد ارتبط ظهوره بعضو جنسى كبير فى نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث، وبعد أن تأمر «تيتانيا» الجنيات الخادمات أن يترفقن بمعاملة السيد الحمار ويصطحبنه إلى مخدعه، حينئذ يرقص الجميع على أنغام موسيقى الديسكو وينتهى الجزء الأول حيث يبدأ الجزء الثانى بدقات المسرح التقليدية، بعد أن يخبر «بك» «أوبيرون»

بعلاقة «تيتانيا» «بيوتوم» الحمار، حينئذ يقوم «أوبيرون» بممارسة الجنس مع «بك» تأكيدا لفكرة الجنس فى المسرحية أيضا. وفى المشهد الثانى من الفصل الثالث حينما يخرج «ليساندر» «وديمتريوس» يبحثان عن مكان يتقاتلان فيه، حينئذ يأمر «أوبيرون» «بك» أن يضللهما حتى لا يتقاتلا، وهنا يستخدم المخرجان جهازا للاضاءة المتقطعة، وهنا تظهر الاحداث على المسرح على هيئة «فوتومونتاج»، وبعدها تدور الاحداث فى «البلاك أوت» حيث لا يرى المتفرجون شيئا، ولكنهم يسمعون اصوات الممثلين تتردد فى انحاء المسرح، وقد استمر المشهد طويلا، بعدها تسلط الاضاءة الحمراء على المستوى الأول من منتصف المسرح ليكشف عن ممارسة جنسية ما بين «تيتانيا» و«بوتوم» والجنيات الأخريات على مرآى من «بك» و «أوبيرون»، وذلك للتأكيد على فكرة الجنس فى النص، وعلى أثر ذلك يقرر «أوبيرون» أن يعود لحبيبته «تيتانيا» بعد أن يزيل آثار العشب من الجفون، وبذلك ينتهى المشهد الأول من الفصل الرابع وتعود الجنيات الخادمات إلى أماكنهن حيث يأخذن شكل الدميتين السابقتين، كما يدخل «ثيسيوس» مع هيبوليتا» والامراء الآخرون بملابس الافراح، وكأن ما حدث لم يكن سوى تصورات خيالية فى عقولهم. إن «ثيسيوس» إنما هو «أوبيرون» ولكن فى الحلم، كما إن «هيبوليتا» إنما هى تيتانيا» ولكن فى الحلم أيضا. و«بك» التابع إنما هو فى الأصل «فيلترات» خادم «ثيسيوس»، كما أن بوتوم» الحمار هو فى الأصل عامل وممثل هاو، وقد انتهت المسرحية نهاية محزنة، فحينما يرى

«ثيسيوس» «بوتوم» الحمار وهو يقوم بدور «بيراموس»، حينئذ يتذكر احداث الحلم وعلاقته الجنسية «بتيتانيا» وحينئذ ينفعل خاصة وأنه يلمس اهتمام «هيبوليتا» بالممثل فيترك العرض ويخرج ثائرا ويتبعه الجميع، كما يخاف العمال الممثلون حيث يتجمدون فى أماكنهم فى أوضاع تنم عن الخوف والذعر، وتتجمد الحركة، وينتهى العرض نهاية محزنه عكس ما كتب «شكسبير». لقد وقع المخرجان فى تناقض فى استخدام الموسيقى، ففى البداية استخدما موسيقى كلاسيك وكان هذا تناقضا مع الجو العام والتفسير الحديث للنص، كما أن استخدام موسيقى كلاسيك يتناقض مع استخدام موسيقى ديسكو عند نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث، وإن كانت موسيقى الديسكو تتفق مع الجو العام للنص، ولذا فاستخدام الموسيقى الكلاسيك لم يكن له مبرر موضوعى، ولم يكن استخدامه متوافقا مع الجو العام. كما أن المخرجان استخدما بنفس الاسلوب رقصات الباليه فى المشهد الأول من «الفصل الثانى» ورقصات ديسكو فى نهاية المشهد الأول من الفصل الثالث.

وقد أكد المخرجان بشكل مبالغ فيه على رمز الجنس فى الاحداث. وكان العرض فقيرا من حيث جمالية الحركة ودراميتها، فلم تخاطب الحركة بوجه عام القيمة الجمالية لعين المتفرج، كما أنها لم تكن تعبيراً عضوياً ودرامياً عن الموقف التى تعبر عنه، ولكن يتميز مشهد الاضاءة المتقطعة بقيمة جمالية عالية حيث ظهرت الحركة على المسرح وكأنها «فوتومونتاج» وأخذت شكلا جماليا، كما

أنها آثرت المضمون الدرامى للموقف.

يوناتان ميللر والاخراج الكلاسيكى:

قدم «يوناتان ميللر» نفس المسرحية على مسرح «البورج» وكان يعتمد فى اخراجه على الميكنه الحديثة، فثلثى خشبة المسرح قد تحولت إلى اسطوانة دائرية تمثل غابة حقيقية بطريقة تحقق الطبيعية على المسرح، كما أنه استخدم الملابس الفخمة التى تساعد على تصوير عالم الجان فى مقابل عالم الامراء، وعلى مستوى آخر عالم العمال، وإن كان ازدحام المسرح بكتل الديكور لدى «ميللر» قد جعل جمالية الحركة ودراميتها غير مدركة للجمهور، حيث أثر ذلك فى علاقة الممثل بالاحجام الموجودة على المسرح، كما أنه قدم «شكسبير» كتراث دون تفسير حديث.

الاخراج المصري والتوفيق
بين الكلاسيكية والعصرية:

قدم المخرج المصرى «حسين جمعة» المسرحية فى قلعة قايتباى بالأسكندرية بعد أن أخضع جزءاً من المكان للمسرحه حتى يلائم عرض مسرحية «حلم ليلة صيف»، والديكور لديه يتكون من عدة مستويات، من يسار المتفرج يجد المرء اسطوانة دائرية تعلو عن المستوى العادى لخشبة المسرح بثلاث درجات، وهو مكان الغابة، ويحيط بهذه الاسطوانة الدائرية اشكال تأخذ صورة الشجر للوهلة

الأولى ولكنها في الواقع تأخذ اشكال الحيوانات في صورة اوراق شجر، وهو المكان المخصص للملكة «تيتانيا» وعالم الجان، وتشكل هذه المساحة حوالي ثلثي مساحة الخشبة تقريبا. وفي أعلى هذه المساحة يوجد كرسيين أحدهما «تيتانيا» والآخر يستخدم في المشاهد التي تجمعها بالحمار الادمي «بوتوم». وخلف هذه المساحة نجد مساحة فارغة تعطي احساسا بامتداد المكان وسط غابة بعيدة الأطراف، ويتضح من هذا أن المخرج استطاع توظيف المكان توظيفا مسرحيا في تحقيق الجو العام للمسرحية، أما الجزء الثاني وهو المساحة التي تدور عليها حوادث الأدميين وحوادث الجن، هي المساحة التي تلتقي عليها الخيوط الدرامية حينما تتشابك بين الجان وبين البشر، وهي المنطقة الأساسية في التمثيل وتشمل ثلث المكان، ولكنها تعطي إحساسا بالفراغية أكبر، فهي مساحة فارغة ممتدة إلى الأمام وسط الجمهور، وتستخدم هذه المساحة أيضا لرقصات الجان. ويمثل الثلث الأخير من الخشبة الجزء الثالث، وهو الجزء الذي تدور عليه الأحداث الأدمية الأثينية وهو منقسم إلى قسمين، أحدهما قسم أمامي والأخر خلفي... فالجزء مكون من مجموعة من السلالم يحدها من الجانبين أعمدة تعطي إحساسا بالطراز اليوناني القديم، وتؤدي هذه السلالم من الجهة الأمامية إلى خشبة المسرح، ومن أعلى تعطي إحساسا بالاتصال بالقلعة وبأنها جزء منها. وقد تعمد المخرج الذي صمم الديكور أن يكون هذا الجرء خلف القلعة ليعطي إحساس الاتصال بالمكان، أما الجزء الثاني من نفس المنطقة وهو

الجزء الأمامي فهو مكون من بضعة كراسى وترابيزات صغيرة تدور عليها الاحداث وكأنها فى قصر الأمير، وهى أعلى درجة من مستوى الخشبة العادية، لقد استطاع «حسين جمعه» أن يوظف الديكور فى خدمة الممثل باستغلاله للفراغية ومواءمته بين طبيعة الديكور وحركة الممثل.. فكي يقول «آبيا» (نحن لا نذهب إلى المسرح لنرى غابة يتحرك ويعيش داخلها سيجفريد، وإنما نحن نذهب إلى المسرح لنرى سيجفريد وهو يعيش فى الغابة). أى أن الديكور يوظف لخدمة الممثل وليس العكس. وقد استطاع «حسين جمعه بتقسميه لمساحة الديكور على الخشبة أن يعطى مثالا لمقولة «آبيا» المسرحية. ومن خلال استخدام الموسيقى والاضاءة والحركة الجمالية استطاع المخرج أن يحقق وحدة العمل المسرحى عن طريق توليد الإيقاع، ويذكرنا ذلك بمنهج «فاجنر». فالموسيقى لديه تخلق العمل ككل من خلال ايقاع الاداء وايقاع الحركة، ومن خلالها أيضا استطاع «حسين جمعه» أن يوجد ما يسمى لدى «فاجنر» بايقاع الموسيقى ولونها بمعنى أن يوجد وحدة عضوية بين طبيعة الموسيقى التى يستخدمها وطبيعة الديكور والحركة والأداء والرقصات. كما أن استخدامه للاضاءة يذكرنا بمنهج «آبيا» فى أن الاضاءة هى المعادل البصرى. وهى تنشئ بألوانها المختلفة الوحدة بين عناصر العمل المسرحى، واستطاع المخرج أن يخلق جدلية ايقاعية بالاضاءة كما ولدها بالموسيقى، ومن هنا استطاع «حسين جمعه» الفنان المسرحى - والذى غاب عن خشبة المسرح عشر سنوات - أن يعيد اكتشاف لغة

المنصة المسرحية والتى فقدناها على المسرح المصرى منذ أن تحول المسرح إلى سلعة تجارية تخضع لحساب الربح والخسارة. ولقد كان عرض «حسين جمعه» يتميز بالبساطة والعصرية مع محافظته على النظام «الشكسبيرى» فى نفس الوقت، وقد لعبت الترجمة العامية للدكتور «سمير سرحان» دوراً كبيراً فى توصيل «شكسبير» للجمهور، وذلك فى مقابل عرض يوناتان ميللر «الكلاسيكى» من حيث التفسير ومن حيث الاداء، والذى يعتمد فى نفس الوقت على الميكنة الحديثة. لقد أعطى تجريد الديكور لدى المخرج المصرى حرية فى تحريك الممثلين واستخدام الفراغية المسرحية، عكس «ميلر» الذى أعاق حجم الديكور الطبيعى على المسرح قدرته الجيدة على استخدام الفراغية المسرحية، وفى المقابل نجد أن المخرجان «ميريتا بارتس» و«كريستوف أمرين» قد اعتمدا على خشبة عارية، ولكن لم يكن استخدام الممثل فى الفراغية استخداما يخدم مفردات الحركة من تأثير درامى وجمالى لتفسير يراد إيصاله. ويقف عرض «حسين جمعه» فى الوسط ما بين كلا سيكية «يوناتان ميللر» وعصرية «ميريتا بارتس» و «كريستوف امرين» فى المحافظة على نظام «شكسبير» المسرحى وتقديمه بروح عصرية.



العا [illegible]

وحكاية عصر بأكمله



(رُقاى السحرية الآن رميتها،
وما بى من قوة سوى قوتى أنا،
وما أوهنها)

بروسبيـــر



"العاصفة" وحكايات عصر بأكمله

لقد أثير حول مسرحية «العاصفة» الكثير من الجدل، واختلف حول تفسيرها الكثير من النقاد، حيث يعتبر البعض النص وداع شكسبير الأخير للمسرح، فوضع كل ابداعاته التراجيدية والكوميدية على السواء فى النص، بل يصل البعض بالقول إلى أن المسرحية تمثل أفضل ما كتب شكسبير، كما يعتبر فريق آخر من النقاد أن المسرحية تمثل الفترة الأخيرة من حياة شكسبير بعد أن أنهكت قواه الإبداعية، قد زالت موهبته الأدبية والفنية، ويعتبر فريق آخر من النقاد أن «العاصفة» مسرحية عن شكسبير، كما يقف البعض موقفا مناقضاً حيث تتلخص وجهة نظراهم فى أن المرء لا يستطيع أن يستقرئ حياة شكسبير من أعماله المسرحية. وهكذا يختلف النقاد بين مؤيد ومعارض، بين منهج ميتافيزيقى فى التفسير ومنهج جدلى، بين تفسير النص، من مفردات النص وبين تفسير النص من مفردات الواقع، ثم هناك من يحاول تفسير النص من خلال عصر بأكمله، أو تفسير عصر بأكمله من خلال النص.

يرى «يان كوت» [1] فى مسرحية العاصفة دراما رجال عصر النهضة والجيل الأخير من المفكرين الإنسانيين، وبهذا المعنى يمكن أن يرى المرء فى العاصفة سيرة مسرحية للأحلام الضائعة، والحكمة المرة، والأمل الهش القيم، وهى مليئة بالمخاطر التى تهدد النظام الخلقى بعصر شكسبير الذى كان يعج بالرحلات والاكتشافات وثورة فى علم الفلك، عصر جمهورية العلماء والفلاسفة والفنانين، وينتهى «يان كوت» بالقول بأن العاصفة هى سيرة شكسبير الذاتية، ويؤكد هذه النظرة «كينيث ميور» حينما يعتبر مسرحية «العاصفة» إعدادا دراميا للكاتب المسرحى، ويعلق على ذلك بقوله: «بأنه لابد لنفس الفكرة قد جاءت لـ«شكسبير» بأن يكسر عصاه ويحرق كتبه، وربما كانت رغبة «بروسبير» فى العودة إلى «ميلانو» هى نفس رغبة «شكسبير» فى العودة لـ«ستراتفورد» بعد أن خط آخر كلمة قالها بروسبير وهى «حررونى»، ويؤكد «جيمس جويس» هذه النظرية فى المحاكاة الذاتية للكاتب فى قصته «أوليسيس» حيث يقول «ستيفن» فى الفصل التاسع - ترجمة د. طه محمود طه - «أعظم سؤال يهمنا فى العمل الأدبى هو ما مدى عمق الحياة التى نبع منها وانبثق وإن «هاملت» الأمير الأسود هو «هاملت» «شكسبير» كما يقول «ستيفن» فى نفس الفصل، بأن فكرة الأخ الخائن أو المغتصب أو الذاتى أو الثلاثة كلهم فى واحد كانت مع «شكسبير» فى كل حين، بينما لم يكن

1- راجع: يان كوت، شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠

الفقراء معه فى كل حين، وتتردد نغمة اصداء الابتعاد عن الوطن دون انقطاع ابتداء من مسرحية «سيدان من فيرونا» وما بعدها، حتى يكسر «بروسبير» عصاه ويدفنها فى عمق عدة فراسخ فى الأرض ثم يغرق كتبه، تضاعف النغمة من قوتها فى منتصف حياته، وتنعكس على أمور أخرى، وتكرر نفسها فى الأجزاء الاستهلالية والرئيسية السابقة لتأزم الدورة، ثم النهاية فى مسرحياته، وتعيد نفسها من جديد وهو قاب قوسين أو أدنى من قبره، عندما تتهم ابنته المتزوجة «سوزان» وهى سر أبيها بالزنا، ولكنها الخطيئة الأولى التى أعمت بصيرته وأضعفت إرادته، وخلفت فيه ميلا قويا لارتكاب الرذيلة. وفى مكان آخر من نفس الفصل يؤكد «ستيفن» مرة أخرى على هذا المنهج فى تفسير «شكسبير» بقوله: إن «شكسبير» رجل الفصل الخامس الناضج، ففى «سيمبلين» وفى «عطيل» هو الداعر والديوث فهو فاعل ومفعول به، عاشق لمثل أعلى أو لمفسدة يظل «جويس» يدلل على منهج «شكسبير» فى التعبير الذاتى من خلال شخصية ستيفن الذى يؤكد على ذلك بقوله: «لقد طلع علينا بشايلوك من كيسه، ومن أغوار محفظته: ابن تاجر ومراب وكأن هو ذاته تاجر ذرة ومراب اختزن عشرة أرادب من الذرة أثناء اضطراب المجاعة، كان دائنوه بلا شك هم متعددوا المشارب الذين أشار اليهم.

لقد قاضى أحد زملائه من الممثلين من أجل ثمن بضعة أكياس من الشعير، وانتزع رطلاً من اللحم لكل من أقرضهم، فبأى طريقة كان يمكن لسائس أو ملقن أن يثرى بسرعة، أما هاملت وماكبث

فينسجمان مع اعتلاء نفس اسكتلندية للعرش، عندها ولع بشى الساحرات وتحطيم الأرمادا، كان موضوعا لسخرية فى خاب «سعى العشاق»، وعلى الجانب الآخر من هذا المنهج فى فهم شكسبير يقف «كولن ويلسون» حيث يعتبر ـ فى كتابة المعقول واللامعقول (١) ـ أن شكسبير غير ذاتى وغير شخصى، وقد سرد شكسبير القصص كما كان يفعل هوميروس والمغنون الجوالة . وقد لاحظ عدد كبير من النقاد أنه ليس من الممكن استنتاج الكثير من حياة «شكسبير» من مسرحياته. كما يؤكد كولن ويلسون على أهمية هذا المنهج، حيث يقول فى نفس الكتاب: «الأدب الذى لا يتصل بتقاليده لا يستطيع أن يحقق تقدما هاما، وإنه لمرتبط بالماضى ارتباط العلم والرياضيات بماضيهما». وربما يحقق «شكسبير» نظرية «جويس» فى التعبير الفنى بصرف النظر عن تفسير «ستيفن» بطل «أوليسيوس» لمسرحيات شكسبير ـ فلا هو بالتعبير الذاتى ولا هو بالنقل الموضوعى، ولكن يتمثل هذا فى موقف وسط يجمع الفنان فيه «بين تجاربه وعالم أحلامه، وسيط يتمتع بموهبتين: ملكة انتقائية وملكة توليدية، ولكن سر النجاح الفنى فى معادلة هاتين الملكتين، فالفنان الذى يستطيع أن يستخلص بدقة متناهية روح صورته الرقيقة من شبكة الظروف، التى تحدها، ثم يعيد تجسيدها فى ظروف فنية اختيرت كأدق ما يكون لها وظيفتها الجديدة، لكان هذا هو الفنان الأعظم». إن النقاد يحتارون ويختلفون فى تفسيرهم للفنان الأعظم المدعو «شكسبير»

١ـ راجع كولن ويلسون: المعقول واللامعقول فى الأدب الحديث دار الآداب ـ بيروت ١٩٧٨

ذلك لأن المناهج الفلسفية فى النقد تتعدد وتتأرجح من الذاتى إلى الموضوعى، من الميتافيزيقى إلى المادى، فهى ليست كالمنهج العلمى الذى يختلف تطبيقه من شخص إلى آخر، وإن كانت بعض مناهج النقد تعتمد على قوانين ونتائج علمية، إلا أن تعدد مناهج النقد إنما يطرح رؤى متعددة طبقا لمنهج الناقد الفلسفى وثقافته، وعلاقاته بالعالم المحيط، ودوره فى هذا العالم.

بروسبير وحكاية عصر بأكمله:

إن معظم النقاد اليوم ينظرون إلى كتاب «يان كوت» «شكسبير اليوم» الذى ترجم إلى معظم لغات العالم، على اعتبار أنه أهم الكتب التى كتبت عن «شكسبير»، وقد بنى أهم مخرجى العصر روءاهم فى إخراج مسرحيات شكسبير على تفسير «يان كوت» لأعماله، وأهم تفسير قدم فى هذا المجال: مسرحية «ماكبث» التى قدمها «بيتر بروك»، وفيلم «ماكبث» الذى قدمه «بولانسكى». ويقول «يان كوت» فى تفسيره لمسرحية «العاصفة بأن «تحليل التركيب الدرامى للمسرحية يجب أن يكون هو المفتاح فى تفسير النص المسرحى». ولكن «يان كوت» فى نفس الوقت لا يبدأ فى تحليل النص من خلال «التركيب الدرامى للمسرحية» ولكن من خلال عصر بأكمله ليسقطه على النص فى محاولة لتحليل زائد عن الحد، ولا يخرج فقط عن «التركيب» الدرامى للمسرحية، ولكنه يخرج عن نطاق عصر اليصابات الإنجليزى بأكمله، وهو هنا يقلب المقوله الدرامية التى بدا

بها فى أحد فصول الكتاب. إن «يان كوت» يبدأ بمقولة نقدية صحيحة، ولكن قلما يحاول إثبات العكس، إن فهم النص يرتبط بمعرفة العصر، ومعرفة العصر تساعد على فهم النص. ولكن فى ميدان التحليل والتركيب والمقارنة يكون التعرض لما هو فى غير النص زائد عن الحد فى نطاق الموضوع المطروح تحليله ونقده، كما يخرج هذا عن نطاق التحليل الدرامى للنص وعلاقاته البنائية، بل وفلسفة النص التى لابد وأن تحمل موقفا من العصر التى كتبت فيه المسرحية، إن «يان كوت» ينظر إلى العاصفة على اعتبار أن المسرحية «تصور العالم الحقيقى» «الكون بأكمله»، كما يقدم تحليلات جغرافية وتاريخية تستغرق صفحات عديدة لكى يحدد فقط موقع جزيرة «بروسبير» على خريطة الأرض، ثم يعود ويقول: إنه من العبث أن نبحث عن خطوط الطول والعرض لجزيرة «بروسبير»، ثم يقرر أن الجزيرة تقع «خارج نطاق الزمن»، ثم يعود ويقول: «ليس ثمة علاقة بين جزيرة بروسبير وبين الجزر الطوباوية التى خلقها خيال عصر النهضة». ثم يعود ثالثة ورابعة ليؤكد على تفسيرات عصر النهضة فى النص. فهو يرى فى المسرحية العصر الذى عج بالرحلات العظيمة والقارات والجزر الغامضة المكتشفة حديثا. وراودته أحلام الانسان وهو يسبح كالطير فى رحاب الفضاء، وأحلامه وهو يسخر الآلات التى تمكنه من اقتحام أمتع القلاع. كان ذلك عصرا رأى ثورة فى علم الفلك، فى صهر المعادن، فى التشريح، عصر جمهورية العلماء والفلاسفة والفنانين، عصر العلم

وقد أصبح لأول مرة متاحا للجميع، عصر الفلسفة التى اكتشفت نسبية الأحكام كلها. عصر الروائع المعمارية وعصر التنجيم وكشف الطوالع يأمر بهما الأمراء، عصر الحروب الدينية، والخوازيق والمحارق التى أقامتها محاكم التفتيش... إلخ. وبالإضافة إلى ذلك يرى «كوت» فى «بروسبير» رأى «ليوناردو دافنشى» الذى رسمه فى صورته الأخيرة لنفسه، حيث يظهر فى الوجه الحكمة والمرارة. وربما قد سمع «شكسبير» بليوناردو، ثم يحاول إيجاد علاقة بين «ميلانو» التى قضى فيها «دافنشى» سنوات عديدة.. بجزيرة «بروسبير»، ثم ينتهى بأن «شكسبير» خلق فى العاصفة شخصا يمكن تشبيهه بليوناردو، ويحاول من خلال مأساة ليوناردو أن يلقى الضوء على «بروسبير» وهو منهج معكوس؛ حيث يتبع «كوت» منهجا فى التحليل يحاول فيه تحليل ما هو خارج عن النص لإيجاد علاقات متشابهة به داخل النص، وقد يكون المنهج العكسى هو المنهج الأدق، وهو أن نبدأ بعلاقات النص لإيجاد مثيل لها فى الواقع، حقيقة أن مفردات أى نص إنما تحمل مدلولات عن العصر، بل يجب أن يعبر النص عن العصر، ولكن من غير الصحيح أن نبحث عن مفردات الواقع لكى نجد لها صدى فى النص المسرحى. إن «يان كوت» يفرد صفحات عن تاريخ «دافنشى» وعصره، ثم يحاول أن يربط ذلك بـ«بروسبيرن» بعد أن تحدث عن مخترعات «دافنشى» وعصره ثم يحاول أن يربط ذلك بـ«بروسبيرن» بعد أن تحدث عن مخترعات «دافنشى»وآلاته، وتخطيطه للمدن، ومدافعه، ومدرعاته، ورسوماته

لآلاته، وحساباته عن حجم ووزن الاجنحة التى تستطيع أن تحلق بالإنسان فى الفضاء، والمعمار، والمنظور.. إلخ. وينتقل «كوت» من مقارنة «دافنشى» بـ«بروسبيرن» إلى مقارنة «دافنشى» بـ «شكسبير» و(فى كتابات ليوناردو «دافنشى» الشاب نجد هذه العبارة التى تذكرنا مرة أخرى بشكسبير) ثم يدلل على أن بروسبير إنما هو «شكسبير» نفسه. كما يربط النص بنظام «كوبرنيكوس»، ثم باكتشافات ««جاليليو» ومقالته عن الكواكب فى عام ١٦١٠ ثم محاكمته، وبعد أن يفرد «كوت» صفحات عديدة عن ذلك يعود ليقرر نتيجة عكسية وهى أن «بروسبيرن» ليس ليوناردو ولا هو بجاليليو «أنا لا تهمنى التماثلات». يبدأ «يان كوت» بمقولة ثم يبدأ فى إثبات العكس فحينما يقول: إن التركيب الدرامى للمسرحية يجب أن يكون هو المفتاح فى تفسير النص، نجده يبدأ تحليله بمقولة عكسية ليثبت صحة العكس حيث يتخلى عن علاقات النص الدرامية ليبدأ بتحليل عصر بأكمله لكى يجد له تماثلا فى النص، وبعد أن يفرد صفحات كثيرة لإثبات ذلك نجده ينفى الإثبات ليقرر عكس العكس. فـ«بروسبيرن» ليس هو ليوناردو ولا جاليليو. «أنا لا تهمنى التماثلات». ونفس المنهج يتبعه فى محاولة أن يثبت موقع جزيرة «بروسبير» على خريطة الواقع ثم يعود ويقول «من العبث أن نبحث عن خطوط الطول والعرض لجزيرة بروسبير».[1] إن تحليل «يان كوت» لأعمال شكسبير هو تحليل يقترب فيه من الرؤى الشعرية والفلسفية، وهو منهج مطلوب فى

١- راجع، يان كوت، مصدر سابق ص ٢٦٠ وما بعدها.

تحليل أى عمل درامى ولكنه منهج منقوص حينما يخلو من الحس الدرامى فى التحليل، وينقص «يان كوت» هذا الحس الدرامى الذى يتميز به «ا. س. برادلى» فى تحليلاته للتراجيديا الشكسبيرية.

بروسبيرو والمناخ التراجيدى

ونهاية بلا قصاص

يضع النقاد مسرحية العاصفة ضمن مجموعة المسرحيات التى يطلقون عليها «الكوميديا المرة»، أو «التراچى كوميدى» حيث تنتهى المسرحية بحالة سلام، إلا أنها تعالج فى نفس الوقت تراچيديا. لذا تترك نهايتها فى حلوقنا مرارة شديدة رغم عودة الطبيعة والبشر إلى ما كانتا عليه قبل بدء المسرحية، ورغم أن «يان كوت» يقول: إن المسرحية من الظاهر تبدو أسعد مسرحية شكسبيرية، إلا إنه ينظر للمسرحية نظرته للأعمال التراچيدية، واتفق معه فى نظرته للعاصفة رغم تصنيف بعض النقاد الذين يضعونها فى مصاف الأعمال الكوميدية؛ فيمكن النظر لـ«بروسبيرن» على اعتبار أنه بطل تراچيدى مختلف إلى حد ما عن الأبطال التراچيديين، حيث تنطبق عليه معظم قوانين البطل التراچيدى الشكسبيرى»، ففى محاولة لـ أ . س . برادلى فى كتابه «التراچيديا الشكسبيرية وفى إجابة عن سؤال طرحه عن طبيعة المظهر التراچيدى الشكسبيرى، نجده يصل إلى أن التراچيديا لدى شكسبير إنما هى: «معنية أساسا بشخص واحد» والقصة بعد ذلك تؤدى إلى موت البطل وأن أية تمثيلية يظل البطل

فى نهايتها على قيد الحياة لا تعد تراچيديا بالمعنى «الشكسبيرى»، ومن وجهة نظر أخرى تصور المسرحية الجزء المضطرب من حياة البطل، فالمسرحية بذلك قصة عذاب ومصاب يؤديان إلى الموت وهما: «يحلان بشخص بارز معروف، وهما فى حد ذاتهما من نوع لافت للانظار، ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر» [1]. ولا يختلف فى الواقع هذا الطرح البرادلى للبطل التراچيدى الشكسبيرى كثيراً عن البطل التراچيدى الأرسطى، بل هى نفس صفات البطل تقريبا، ولكن يعود «برادلى» فى الصفحات التالية ليغير قليلا من تعريفه هذا للتراچيديا الشكسبيرية، حيث ينقل ثقل التراچيديا الأرسطية المتمركز فى الفعل إلى ثقل التراچيديا الشكسبيرية المتمركز فى «الشخصية»، وإن كان لا يمكن فصل الفعل عن الشخصية أو الشخصية عن الفعل بعضهما عن بعض، فالفعل صادر عن الشخصية، أو مكونات شخصية تتكون من الفعل نفسه «فالحركة هى المعبرة عن الخلق». وطبقا للمفهوم البرادلى الشهير للتراچيديا الشكسبيرية فإن مسرحية العاصفة تخرج عن هذا النطاق التراچيدى من حيث أن البطل يظل على قيد الحياة فى النهاية، ولكن ينطبق عليها معظم الصفات التراچيدية الأخرى من حيث أن المسرحية «معنية أساسا بشخص واحد» كما تصور المسرحية الجزء المضطرب من حياة بروسبير، كما أن الشخصية الأساسية إنما هى شخصية «رجل بارز معروف». وبذلك يمكن النظر

١ـ انظر. أ. س. برادلى، مرجع سابق ص١٣ وما بعدها.

للمسرحية على اعتبار أنها مسرحية تعالج موضوعا تراچيديا رغم عدم إتيان المصيبة التى تحل على البطل بموته، ورغم النهاية المتصالحة مع العالم، وإن كانت تجعل هذه الاختلافات من بطل المسرحية بطلا مختلفا عن الأبطال التراچيديين الآخرين، ولكن يمكن رغم ذلك النظر إليه على اعتبار أنه «بطل تراچيدى» ليس بالمعنى الشكسبيرى ولكن بقوانينه الخاصة التى تنبع منه - بطريقة ما. أن «بروسبير» أكثر شخصيات «شكسبير» علما وثقافة، وتقع «الهمارتيا» أى الخطأ التراچيدى لدى «بروسبير» فى اهتمامه بالعلوم اهتماما زائدا يصرفه عن الاهتمام بدوقيته ويهئ بذلك الفرصة لأخيه لأن ينفرد بالحكم، ويصبح هذا العيب أو الخطأ التراچيدى فى الشخصية هو مصدر سقوطها، ويصبح أيضا مصدر قوتها فى الوقت نفسه، فمن خلال هذا العيب الذى يصرفه عن الاهتمام بالدوقية يفقد «بروسبير» العرش، ومن خلال هذا العيب نفسه يسترد «بروسبير» العرش ثانية، فإذا كان هذا فيما مضى يمثل خطأ البطل التراچيدى، إلا أنه فيما بعد يمثل ميزة البطل التى تجعله ينتصر على ضعفه السابق. لقد تسبب الخطأ فى سقوط «بروسبير» وتسبب أيضا فى صعوده؛ مما يجعله ينفرد فى عالم شكسبير بميزة خاصة جداً، وهو بذلك يختلف عن كل شخصيات «شكسبير» الذين يحركهم الثأر للقصاص أو الحصول على المملكة بالقتل. إن علمه يعطيه القوة ويجعله يتسامى عن أفعال الشر، وتكاد تتحرك مشاعر «بروسبير» خارج النطاق البشرى؛ فهى أكثر سموا من كل الأبطال الأثينيين بل

ومن آلهتهم، وأكثر سموا من كل ابطال «شكسبير»، ومن المشاعر البشرية التى تتحرك على الأرض. إن «بروسبير» يتفق مع «ريتشارد الثالث» من حيث إنهما يتحركان خارج حدود النطاق البشرى، وهما متناقضان أيضا من حيث إن دوافع كل منهما خالصة، سواء فى الشر كما لدى ريتشارد الثالث أو خالصة فى الخير كما لدى «بروسبير»، إن المعرفة لدى «بروسبير» هى القوة، لقد استخدم «بروسبير» معارفة فى العودة إلى مركزه بثقة وهدوء العالم العارف، وقد وصل «شكسبير» أيضا فى هذه المرحلة إلى معرفة حقيقتة بالطبيعة البشرية، فلم يجعل بطله «بروسبير» يجن ويلعن الأرحام كما جن «لير» ولعن كل الأرحام، ولم يجعل «بروسبير» متشككا متصارعا مع قواه الداخلية كما حدث لدى «عطيل»، ولم يجعله مراهقا مثل «روميو»، ولم يجعله خالصا فى الشر مثل «ريتشارد الثالث»، كما لم يجعل الساحرات تخطط له مثل «ماكبث»، فقد جعله «شكسبير» يعرف وجعل معرفته ترسم خطاه بهدوء، حيث استطاع أن يتحكم بهذه المعرفة فى الموجودات المحيطة المرئية منها والغير مرئية، ويعود بذلك إلى مركزه ثانية دون قطرة دم واحدة، ودون جسد تفارقه الحياة. وقد تخلص «بروسبير» من عصاه السحرية، ويبدو أنه كان إحساس «شكسبير» النهائى بالفعل لكى يعيش مع العالم فى مصالحة، ولكنها مصالحة مرة، فلم يعد للعمر بقية يصرخ فيها فى العراء كلير، أو ينتقم من غادر خسيس كياجو، أو يخطط لمستقبل طموح كماكبث.

لم يعد للعمر بقية، لذا يتخلى كل منهما - بروسبير وشكسبير - عن قوتهما فيرمى بروسبير عصاه، ويرمى شكسبير بقلمه لكى يتصالحا مع العالم بكل سوءاته، لأن هناك صوتا داخليا ينبئهما بقرب النهاية حتى يستريحا فى مكان مظلم فى باطن الأرض وإلى الأبد، ولذا غير شكسبير كل خططه الدرامية السابقة، كما احتفظ «بروسبير» بالنهاية التى تضمن له أن يعيش بضعة سنوات أن ينتقم أو يجن أو يقتل كأبطال شكسبير الآخرين. وهذا ما يفسر رأى كثير من النقاد والكتاب مثل «تشارلتون» و«جرانفيل باركر» اللذين يؤكدان على أن «شكسبير» قد اعتراه الوهن فى هذه المسرحية ككاتب درامى، وإن كان يؤكد «يان كوت» على وجهة النظر المقابلة لذلك، حيث يعتبر «العاصفة» أفضل ماكتب «شكسبير» ولكنه لا يسوق تبريرات منطقية تؤكد وجهة نظره هذه، سوى المونولوج الأخير الذى يختم به بروسبير المسرحية.



شكسبير

وعاصفته الأخيرة



(سأكسر عصاي،

وأدفنها على عمق قامات في الأرض،

وكتابي سأغرقه في أغوار

لم يدركها قط مسبار)

بروسبير



شكسبير وعاصفته الأخيرة

العاصفة آخر ما خطته يد «شكسبير» وبكلمة «حررونى» التى قالها «بروسبير» فى نهاية المسرحية طوى «شكسبير» أوراقه وأغلق القلم، ثم رحل من «لندن» إلى «ستراتفورد» ليتمدد على السرير من عناء رحلة لم تكن بالقصيرة، رحلة تعبت فيها يداه واستنزفت مشاعره،حيث اخترق فيها حواجز العقل إلى منطقة اللاوعى، وحيث اللامنطق ورؤى الأحلام وحالات الجنون، وبعدها انتظر الرجل أربعة أعوام حتى انتهت حياته الجسدية فى بلدته ستراتفورد التى جاء منها إلى العالم فى عام ١٥٦٤، وهو نفس العام الذى ولد فيه «كريستوفرمارلو» «وجاليليو جاليلى» ومات فيه «مايكل انجلو». فى عام١٥٨٢ تزوج الفتى وليم شكسبير من «آن هاثاواى»، التى تكبره بثمانى سنوات، ثم بعد ستة شهور انجب منها سوزانا، وبعد ثلاثة أعوام أنجبت له توأمين هما «جوديث» و«هامنت»، الذى مات فى عامه الحادى عشر رحل الفتى الريفى «وليم» عن بلدته ستراتفورد إلى لندن عام١٥٨٧، ولكن بعد أن وضع فى محبس الاتهام على أثر اتهامه بسرقة غزال السيد «توماس لوس»، وفى هذا المحبس كتب أول

قصائده يهاجم فيها هذا السيد، وبعدها اتجه نحو المسرح بعيدا عن «ستراتفورد» إلى لندن لعله يشق طريقا جديدا.

علاقته بالمسرح

بدأ «وليم» حياته الجديدة ممثلا صغيرا بجانب ترقيعه للمسرحيات المفككة، أو التى تحتاج إلى ذلك، وبعد ستة وعشرين عاما قضاها وليم شكسبير فى خلق عوالمه المسرحية عاد للمرة الأخيرة إلى بلدته فى عام١٦١٣، ويبدو كما يقول «أنطونى بورجس» فى كتابه «سيرة حياة شكسبير» فى فصل بعنوان «عالم مريض» - أن شكسبير قد أكمل فى عام١٦٠٤ عامه الأربعين، ويفترض بورجس أن صحة شكسبير لم تكن فى حالة جيدة، أو لن يصبح فى حالة جيدة؛ فقد أدى عمله العنيف - كممثل وكمعد ثم ككاتب مسرحى ورجل أعمال - من أجل تسديد ديونه، إلى انهيار حالته النفسية، ويبدو أن ذلك قد عجل بموته سريعا وهو فى عامة الثانى والخمسين، حيث دفن فى ستراتفورد عام١٦١٦ وكأنه يردد مقوله «بوزو» مبكرا فى مسرحية «انتظار جودو» لبيكيت أو كأن بيكيت يستقرئ حياة «شكسبير» الحزينه فيكتب على لسان بوزو: «إن الامهات يلدن إلى جانب القبور ثم يلمع الضوء لحظة ثم يسود الظلام ثانية». لكن هذا الشعاع الشكسبيرى لم ينطفئ بدخوله ظلمة القبر، بل ظل يشع على خشبات مسارح العالم المختلفة وبكل لغات الأرض بعد رحيلة حتى يومنا هذا، وبعد أن ترك ميراثا مسرحيا يقدر بحوالى٣٦ مسرحية ووصية على ورقة بيضاء كتبها

لكل البشر فى كل العصور وفى كل مكان لتتوارث مخلوقاته المسرحية بأى لغة وبكل لغات الأرض.. كما لا يقتصر تاريخ الرجل بعد موته على إضاءة خشبات المسارح، وإنما يدلنا تاريخ نقد أعماله على تاريخ تطور الفكر الغربى وتطور ذوقه أيضا وقد قال بن جونسون آنذاك عن «شكسبير» بأنه: شاعر لاينتمى إلى عصره، بل لكل العصور.

"العاصفة" آخر ما كتب شكسبير

كتب «شكسير» العاصفة فى عام١٦١١، كما عرضت المسرحية لأول مرة فى نوفمبر من نفس العام، والمسرحية تتكون من خمسة فصول، كما تحتوى الفصول على تسعة مشاهد وعلى أربع أغان. تدور أحداث المشهد الأول على ظهر سفينة فى البحر تسمع أصوات عواصف، رعود وصراخ بشر، ملوك وأمراء وبحارة يحاولون إنقاذ أنفسهم والسفينة من الغرق، ولكن ينتهى المشهد بغرق السفينة. وتدور أحداث المشهد الثانى فى جزيرة أمام كهف «بروسبير» وابنته «ميراندا» ويتضح أن بروسبير هو الذى دبر مشهد حطام السفينة والذى لم يصب أحد فيه بسوء، فقد حان الوقت لكى تعرف ابنته من هى!! تلك التى جاءت إلى الجزيرة ولم تكن قد أكملت بعد الثالثة من عمرها، ففى هذا الوقت أى قبل اثنى عشر عاما كان أبوها «بروسبير» دوق «ميلانو» ولكن قد خانه أخوه «أنطونيو». فقد أوكل «بروسبير» إدارة الدولة إلى انطونيو وتفرغ هو لدراسة الآداب والفنون، وقد أيقظ

ذلك فى أنطونيو طبيعته الشريرة، حيث تآمر مع العدو «لونزو» ملك «نابولى» لاقتلاع «بروسبير» من دوقية «ميلانو»، ثم طرد «بروسبير» بعد أن أقلعوا معه فى مركب، ولكنهم قذفوا به وبابنته فى منتصف البحر. بمساعدة «كنزالو» الطبيب أحد نبلاء «نابولى» استطاع أن يصل «بروسبير» وابنته إلى إحدى الجزر، ثم يتضح بعد ذلك أن «آريل» خادم بروسبير هو الذى نفذ غرق سفينة الاعداء - فى المشهد الأول - من خلال سحر سيده، وهو الآن يطالب بحريته، ويعده «بروسبير» أن يطلق سراحه بعد يومين، ثم يطلب منه أن يتخفى فى زى حورية من حوريات البحر لكى يدبر لقاء «لميراندا» مع «فرديناند» ابن ملك نابولى، وبذلك يكون «فرديناند» هو ثالث رجل تراه عينا «ميراندا» بعد أبيها «وكاليبيا» الخادم القبيح، والذى قد ورث الجزيرة من أمه «سايكورا». يخفق قلبا «ميراندا» و«فرديناند» ولكن «بروسبير» يصعب الأمور ويعامل «فرديناند» بخشونه. وتدور أحداث المشهد الأول من الفصل الثانى فى جزء من الجزيرة بين «لونزو» ملك نابولى و«سباستيا» شقيقه «وأنطونيو» الدوق المغتصب وشقيق «بروسبير» و«كنزالو» «وأدريا» وهما سيدان من نبلاء نابولى، ويعتقد الجميع أنهم قد نجوا، ولكن الملك «لونزو» ينصرف عنهم فى التفكير بابنه «فرديناند» الذى يعتقد أنه غرق فى البحر، وأثناء ذلك يدخل «أريل» غير مرئى،يعزف موسيقى هادئة وعلى اثرها ينام الجميع ما عدا «اسباستيا» «وانطونيو» الذين يتآمرون ضد «لونزو» لكى يحل «اسباستيا» على حكم نابولى من أخيه، كما حصل «أنطونيو» على

حكم ميلانو من أخيه «بروسبير» بالغدر.

سباستيان صديقى، حالتك ترى الطريق فكما حصلت على ميلانو سأحصل أنا على نابولى استل سيفك، ضربة واحدة ستعفيك من الجزية التى تدفعها.. وأنا الملك سأحبك» وبينما يبدأ «سباستيا» «وأنطونيو» فى ضرب «لونزو» ملك نابولى ومن معه حينئذ يغنى «أريل» فى أذن «كنزالو» الذى يستيقظ هو «ولونزو» فيحبط ، «أريل» بذلك جريمة كان من الممكن أن تقع. وتدور أحداث المشهد الثانى من الفصل الثانى فى جزء آخر من الجزيرة، بعد يقابل «كاليبيا» الخادم القبيح «ترينكو» المهرج «وستيفانو» الخادم، حيث يعتقد «كاليبيا» فى الخادم «ستيفانو» أنه سماوى، ثم يقسم «كاليبيا» على أن يتبعه لكى يتخلص من «بروسبير» الطاغية وينال بذلك حريته ويبدأ المشهد الأول من الفصل الثالث أمام كهف «بروسبير» وفرديناند» يحمل الحطب كما أمره «بروسبير» لكى يكتشف بذلك مدى حبه لابنته، كما تساعد «ميراندا» «فرديناند» فى عمله ثم يقررا الزواج فى النهاية. يبدأ المشهد الثانى من الفصل الثالث فى مكان آخر من الجزيرة، يعرض «كاليبيا» على «ستيفانو» أن يكون خادما له بعد أن يتخلص من الطاغى «بروسبير» وبعد أن يكون «سيفانو» سيدا على الجزيرة، كما يعد «كاليبيا» «ستيفانو» بأن يسلمه «بروسبير» نائما فى الجانب الآخر من الجزيرة لكى يدق مسمارا فى رأسه. ويدور المشهد الثالث من الفصل الثالث بين «لونزو» «وسباستيان» «وانطونيو» «وكنزالو» «وأدريا» و«فرنسيسكو» بعد أن أجهدهم السير فى الجزيرة

بحثا عن «فرديناند»، يقاطعهم «أريل» لكى يذكرهم باقتلاعهم «بروسبيرّ» وطفلته من «ميلانو» وقد جازاهم البحر على ذلك، وأن قوى الطبيعة تحكم عليهم بواسطته بأن هلاكا بطيئا سوف يلاحقهم .
ويدور الفصل الرابع أمام كهف «بروسبير»، ويكشف «بروسبير» لفرديناند» عن طيبة قلبه وأن قسوته لم تكن إلا لاختبار مدى حب «فرديناند» «لميراندا» ثم يعطيه ابنته هديه له كما ينادى «بروسبير» «أريل» ويمنحه السلطة على رفاقه، كما يعرب «بروسبير» عن رغبته فى أن يعرض «أريل» عرضا صغيرا من عروض فنه أمام «فرديناند»، «وميراندا» فتظهر «أيريس» رسولة السماء الكثيرة الألوان تنادى «سيريس» ربة السماء والقوى، وذلك لتمجد قران المحبين، كما تلقى «جينو» بركاتها على المحبين وتدعو الحور العذارى ليحتفلن بالقران. يدخل «كاليبيا» وهو يقود ستيفانو وترينكو إلى كهف «بروسبير» للقضاء عليه ولكن يتابعهم فى نفس الوقت «بروسبير» الذى يأمر «أريل» أن يأمر العفاريت أن تطحن مفاصلهم وتعصرعضلاتهم بتشنجات الشيخوخة . وتدور أحداث الفصل الأخير وهو الخامس فى نفس المكان من الجزيرة أمام كهف «بروسبير» الذى يأمر «أريل» أن يطلق سراح من فى الجزيرة، وفى مونولوج طويل يرفض «بروسبير» السحر الذى سخر به الطبيعة والمخلوقات ثم يقرر كسر عصاه السحرية ويدفنها فى الأرض، كما يقرر إغراق كتبه فى أغوار لا يدركها إنسان، ثم يدخل «أريل» بعد أن جاء ومعه كل من فى الجزيرة فيشكر «بروسبير» «كنزالو» على حسن صنيعه، ويعاتب

فى نفس الوقت «لونزو» «وأنطونيو» «واسباستيا» على فعلتهم الشنعاء، ولكنه يسامحهم، ويكشف «بروسبير» عن نفسه كما كان فيما مضى دوق ميلانو، ثم يعطى «أريل» حريته ويكشف «للونزو» عن زواج «ميراندا» «وفرديناند»، ثم يأتى بحار من السفينة - بعد أن أيقظهم «أريل» - لكى يجد الجميع فى أمان، كما يظهر «كاليبيا» مع الخادم ستيفانو والمهرج ترينكو، حيث يفضح «بروسبير» أمرهم، وبذلك يكتشف «كاليبيا» أنهما خادمان، كما يطلب الرأفه من بروسبير الذى يدعو الحاشية إلى غرفته الفقيرة ليستريحوا، ثم يأخذهم إلى سفينتهم، وبعدها يعود بنفسه إلى ميلانو، ثم يطلق «بروسبير» بالفعل سراح «أريل» ويرمى عصاه السحرية، وتصبح قوته طبيعية، ثم يطلب منهم فى نغمة حزينة: «حررونى» كما يطلبون منه أن يغفر ذنوبهم.

المعمار الدرامي ونظام المرايا المتغيرة

إن كثيرا من النقاد، بل معظمهم، ينظرون إلى مسرحية العاصفة على اعتبار أنها عمل كوميدى، ويصف «يان كوت» النقاد الذين يرون فى نهاية المسرحيةنهاية تفاؤلية ومصالحة مع العالم بالسذاجة، حيث يرى أن نهايتها «مقلقة أكثر من نهاية أية مسرحية شكسبيرية أخرى» كما أن بالمسرحية «مرارة فلسفية وهى حساب ساخن مع العالم الواقع ويرجع صعوبة النظر إلى المسرحية إلى أن شكسبير عالج بها تراچيديا وأنهاها نهاية غير تراجيدية، ولكن تظل نغمة المسرحية التراچيدية تؤثر فينا وهذا ما يبرر وصف «يان كوت»

للمسرحية بالمرارة الفلسفية وبالنهاية المقلقة وبحسابات «شكسبير» الساخنة مع العالم الواقع. وفى الواقع نوضع مسرحية العاصفة مع مجموعة مسرحيات «بركليز- سمبيلين وحكاية الشتاء فى مجموعة خاصة، حيث يطلق عليها «الكوميديا المرة، أو «الكوميديا الفاشلة»، أو «التراچى كوميدى»، فهى مسرحيات ينطبق عليها تنظير النقاد للكوميديا، إلا أنها تعالج واقع الحياة المأساوى. ويميز النقاد نوع هذه المسرحيات من مجموعة كوميديات «شكسبير» الأخرى المتمثلة فى ملهاة الاخطاء، ترويض النمرة، سيدان من فيرونا، خاب سعى العشاق، حلم ليلة صيف، زوبعة فى فنجان، كما تريدوها، الليلة الثانية عشر، زوجات وندسور المرحات. ويرجع إهمال النقاد لملاهى «شكسبير إلى أن نظرية الملهاة منذ «أفلاطون» و«أرسطو» لم تلق عناية كافية كما لقيت نظريات التراچيديا، وهم يعتبرون أن «شكسبير» قد كتب تراچيدياته فى أوج مجده الأدبى والفنى، أو كما يقول «كينيث ميور» «فى أعلى درجات قواه الإبداعية. الحقيقة أن العاصفه تتميز بميزة درامية خاصة، فبجانب موضوعها التراچيدى ونهايتها التى لا تتفق مع تنظير التراچيديا، نجد أن التاريخ يعود إلى نقطة الانطلاق من جديد ففى النهاية يسترد بروسبير عرشه الذى فقده ويدعو الذين أفقدوه العرش من قبل للاحتقال معه، ويسترد كل فرد مكانته الأولى التى فقدها وحريته التى سلبت منه، وهنا قد غير «شكسبير» كل خططه الدرامية السابقة. إن المشهد الافتتاحى لدى شكسبير يختلف من مسرحية إلى أخرى، فأحيانا يفتتح المسرحية

بمشهد يسيطر عليه جو الساحرات والخرافة كما فى «ما كبث»، وأحيانا يستخدم البرولوج كمشهد افتتاحى كما فى «ترويلوس وكريسيدا»، وأحيانا أخرى يدخل فى الموضوع مباشرة كما فى «الملك لير» وريتشارد الثالث» ولكنه فى «العاصفة» يبدأ من حيث يجب أن ينتهى، وينهى المسرحية من حيث يجب أن تكون البداية. يبدأ «شكسبير» العاصفة بمشهد عاصف، ثم ينهى المسرحية بزوال العاصفة. كما يحدث فعل الخيانة الذى أدى إلى فقد «بروسبير» عرشه قبل بداية المسرحية، ويتطور الفعل داخل المسرحية على الجزيرة، حيث تتحطم السفينة، ثم ينفذ بروسبير مخططه فى الآخرين دون أن يقتل أحدا ثم يتعرض لخيانة «كاليبيا»، ثم يتزوج «فرناندو» بـ «ميرندا» ،وأخيرا يحصل «كاليبيا» على جزيرته «وأريل» على حريته «وبروسبير» على دوقيته مرة ثانية، كما أن قصة مؤامرة «أنطونيو» ضد أخيه «بروسبير» التى حدثت خارج المسرحية، تعاد داخل المسرحية بأشكال مختلفة وذلك فيما أراد «سباستيا» خيانة أخيه «لونزو» وقتله وهو نائم بالاشتراك مع «انطونيو»، ثم تعاد القصة على مستوى المهرجين والخدم، حينما يتصارع الكير «ستيفانو» والمهرج «ترينكو» ومعهما «كاليبيا» للاستيلاء على الجزيرة بعد محاولة لقتل «بروسبير» إن مسرحيات شكسبير كما يقول «يان كوت»: لا تبنى على حبكة مزدوجة أو مثلثة، أو مربعة تكرر الموضوع الأساسى ذاته، إنها نظام من المرايا، مقعرة ومحدبة تعكس وتكبر وتشوه الموقف نفسه، ثم تعود التيمة نفسها فى مقامات مختلفة فى كل ما يدون شكسبير

من موسيقى؛ فتتكرر غنائيا وجروتسكيا ثم آلماً عاطفيا وسخرية الموقف الواحد على المسرح الشكسبيرى يقدمه الملوك، ثم يعيده العشاق، ثم يحاكيه القردة المهرجون.

العا

وتقنيات العرض المسرحى


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(ألا فلينزل عليكما كليكما.

أخبث ما " أمي من ندى

بريشة غراب من مستنقع مسموم،

ألا هبت عليكما ريح جنوبية غريبة

وكستكما بسوار من الرأس حتى القدم)

كاليبيا



العاصفة هى آخر ما كتبه شكسبير من مسرحيات، ويختلف النقاد حولها كثيرا، كما تعنى المسرحية بقصة «بروسبير» الذى أفقده أخوه عرشه بمؤامرة، ثم وجد نفسه فى جزيرة تسكنها كائنات مرئية وغير مرئية، وفى النهاية يتخلى عن علمه وسحره بعد أن يساعده على استرداد عرشه ثانية.

لوحة "ليدن" وعالم "العاصفة"

يتحدث «أرتو» عن لوحة مسماة «لوط وبناته» فى متحف اللوفر لفنان يدعى «فان دن ليدن» ويقول أن «ليدن» جعل الأربعمائة والخمسمائة سنة، التى جاءت بعده، وكإنها لم تكن فى عالم الرسم، وموضوع اللوحة مأخوذ عن التوراة، اللوحة تسترعى الذهن من خلال الهارمونى «الانسجام» الذى يتحقق فى اللوحة، واللوحة كأنها غيوم تجمعت فجأة، فهى مكونة من سماء سوداء ملبدة بالغيوم، وعناصر اللوحة من بعيد تعطى انطباعاً بما يسمى بالمأساة الطبيعية، وقد نصبت على الشاطئ خيمة وجلس أمامها «لوط» بدرع ولحية

حمراء يرقب بناته الرائحات الغاديات وهن يتبخترن، وكأن هدفهن الأوحد هو سحر «لوط»، وهنا الطابع المحرم للموضوع. وفي يسار اللوحة إلى الخلف يوجد برج أسود يرتفع ارتفاعا كبيرا وحوله من القاعدة مجموعة من الصخور والطرق المتحرجة والنباتات، وتظهر في لحظة ما إحدى هذه الطرقات وسط الركام الذى يتسلل بينه ويعبر جسدا لكى يلتقى فى نهاية الأمر، شعاعا من ذلك النور الذى يفيض من بين السحاب وينتشر فى المكان فى غير انتظام، والبحر هادئ فى أعلى اللوحة نظرا لوجود خيوط من نار تغلى فى ركن من السماء، وتظل هذه التفاصيل بالرغم من ضوئها الخاص على صلة بهذه النار، وكأنها أصداء وضعت لكى تمارس قوتها المدمرة، وفى يمين اللوحة يوجد لسان ضيق تتوجه أطلال دير متهدم بين البحر والسماء فى مستوى البرج. ويعلق «أرتو» بأنه يبدو أن الرسام على دراية ببعض الأسرار الخاصة بالانسجام الخطى والطرق التى تؤثر فى المخ مباشرة، واللوحة لا تحتوى سوى على أفكار ميتافيزيقية، والفكرة الاجتماعية الوحيدة هى فكرة الجنس والتكاثر واستغلال «لوط لبناته»، وعظمة اللوحة فى رأى «أرتو» ناتجة عن تأثيرها الميتافيزيقى. ويرى «أرتو» أن اللوحة هى ما يجب أن يكون عليه المسرح إذا عرف كيف يتكلم اللغه الخاصة به، حيث يهاجم الحوار على اعتبار أنه عهر وأنه ليس ملكا للمسرح ولكنه ملك للكتاب. إن خشبةالمسرح إنما هى مكان مادى ملموس يطلب ملؤه بعناصره الملموسة التى توجه للحواس حيث، يتكلم «أرتو» عن شعر الحواس

الذى يعبر عنه بكل ما يخاطب الحواس، وهنا يمكن استبدال شعر الكلام بشعر الفضاء، وهو الشعر القادر على خلق أنواع من الصور المادية التى تساوى صور الكلمات من خلال وسائل التعبير كالموسيقى والرقص والنحت والإيماء والنبرات، والمعمار والإضاءة والديكور.. إلخ وطريقة ترتيب كل هذه العناصر هو الذى يولد الشعر فى الفضاء «وأرتو» بذلك إنما يبحث عن لغة خاصة بالمسرح يتخلى فيها عن الحدود المعتادة للكلمات، وحينما تستخدم الكلمات على المسرح فيجب استخدامها فى التعبير عما لا يعبر عنه أو بمعنى آخر استخدامها بطريقة جديدة تهز الجسم، بمعنى تقسيم الكلمات وتوزيعها فى الفضاء توزيعا إيجابيا والنظر إلى الكلام على أنه سحر وهذا الجو يناسب تماما جو «العاصفة» حيث تدور الأحداث فى جزيرة منفصلة عن العالم وإن كانت تشهد هذه الجزيرة نتائج أحداث العالم من مكان آخر، كما أن جو الغيوم الذى يتحقق فى اللوحة الذى يتحدث عنها «أرتو» من سماء سوداء ملبدة بالغيوم، وبرج أسود، وصخور، وطرق متعرجه، ونباتات، وعتمه تتخللها أشعة خفيفة فى غير انتظام، تفيض من بين السحاب، إنما تولد إحساسا بمأساة الطبيعة، وفى نفس الوقت ثورة الطبيعة على ما تحمله هذه النوعية من البشر من مخطط إجرامى للفتك بالجانب المقابل من الطبيعة البشرية، كما تعبر الأشعة الخفيفة فى اللوحة عن هذا الجانب الإنسانى الذى لم يمت بعد فى التركيبة البشرية، والذى يمثل الخلاص النهائى، وإن كان الشر هو الغالب فى هذه العتمة المقبضة.

لقد ترجم نص «العاصفة» إلى الألمانية وأعد ثم نفذ على خشبة المسرح لكى يصور مقولة «يان كوت» بأن: «كل شئ فى مسرحية العاصفة، بما فى ذلك الجزيرة المهجورة، لم يكن إلا عرضا مسرحيا أخرجه بروسبير، ولعب فيه الدور الأول»، وبالفعل حينما يبدأ العرض نجد «بروسبير» يلقى تعليماته عن الإخراج للممثلين، كما يستعد للدور الذى سيقوم بتمثيله، ويقوم بعمل ماكياچه بنفسه، ثم يبدأ العرض المسرحى. خشبة المسرح مستطيلة يحيطها الجمهور من جوانب ثلاثة، يوجد على خشبة المسرح كوبرى إضاءة وعواميد حديدية فى الخلف معلق عليها أجهزه الإضاءة، على الجانب الأيسر من مقدمه المسرح يجلس «بروسبير» أمام المرآة وهو مازال يقوم بعمل الماكياچ لنفسه، ويلقى بتعليماته فى نفس الوقت للممثلين. وعلى الجانب الأيمن من خشبة المسرح يوجد برتكبل، تسقط عليه من أعلى ستائر حمراء تعطى إيحاء بأشرعة سفينة، كما تشكل الموسيقى خلفية هذه المناظر. ينادى «أريل» - حيث يقوم أيضا بدور مدير المسرح - على الممثلين لكى يبدأ العرض المسرحى ثم إضاءة على الجانب اليمين من المسرح، حيث يمثل البرتكبل ظهر السفينة والممثلون معلقون على الحبال والستائر التى تمثل أشرعة السفينة التى تحركها الرياح، وفى مقدمة البرتكبل نموذج صغير لسفينة موضوع فى حوض ماء لايزيد طوله على نصف متر. تلعب الاضاءة فى هذا المشهد دورا أساسيا لكى تعطى إيحاء بحركة السفينة غير المنتظمة فى بحر هائج،

خاصة حينما تنهار أجنحة البرتكبل على الأرض فيصبح مستوى البرتكبل هو نفس مستوى خشبة المسرح، كما يتدفق الممثلون فى الساحة الخالية، حيث تتشكل أجسادهم فى صور تعبيرية لتعطى إيحاء بحركتهم فى منتصف البحر، ويختلط صراخهم مع حركات الإضاءة المتقطعة مع الستائر الملقاة على الأرض فى جوانب المسرح مع الموسيقى التى تصور الحدث، لتعطى إحساسا بدمار العالم، حتى تهدأ هذه الحركة باختفاء الموسيقى، كما أن غرق السفينة الكبيرة يتبعه من الناحية الأخرى غرق نموذج السفينة فى حوض الماء، وهو المعادل لفكرة الغرق فى البحر، ويبدو أن المخرج قد أعطى كل طاقته الفنية فى هذا المشهد، حتى إذا ما بدأت المشاهد التالية إلا وقد فرغت رأسه من كل الأفكار التى يمكن أن تساعده على تصوير الأحداث، كما قد فرغت طاقته من أية قدرة على التحكم فى الإيقاع، ورسم الحركة، وربط أحداث المسرحية؛ حيث نجد أن حركات الإضاءة تتحول إلى حركة واحدة طوال بقية العرض مما يعكس مع التمثيل الملل والرتابة الشديدين فى وجدان المتفرجين، ويفقد الإيقاع تماسكه ويتحلل وكأن المخرج قد أعطى كل ما عنده فى الجوله الأولى على حلبة الملاكمه وفقد القدرة على الاستمرار فى الجولات التالية، فكان استمراره الزمانى لا يمثل سوى سقوطه بعد الجولة الأولى، وكان استمراره تأكيداً على فشله لا على قدرته فى العطاء، وربما يكون هذا درسا يتعلم منه كيف يوزع المخرج طاقته وحركة تنفسه طوال العرض حتى يحتفظ بهذه الطاقة إلى اللحظة الأخيرة، أو لحظة إنزال الستار كما يقول «جان لوى بارو».



ماكبث..

على خشبة المسرح المصرى


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(ما هاتان اليدان! آه، إنّهما تثيران الهول. ليس فى وسع البحار كلها أن تغسل كَفّىّ من هذا الدم، بل إنهما هما اللذان يُخَضّبان زرقة البحار واللّجج اللا متناهية بلون أحمر قانٍ).

ليدى ماكبث



إن مآسي شكسبير التاريخية تبدأ بالصراع على العرش ثم تنتهي كل هذه المآسي بموت الملك وتتويج ملك آخر، وأثناء جلوسه على كرسي العرش يرتكب سلسلة من الجرائم تبدأ بأعدائه وتنتهي بحلفائه، ولكن يفلت منهم من يعود من المنفى ليسترد العرش المغتصب، وتدور الدائرة من جديد في عالم شكسبير.

وهذا ما يطلق عليه الناقد البولندي «يان كوت» مصطلحه الشهير بـ «آلة التاريخ» أو «الآلة الكبرى».. فعجلة الآلة تدور على كل الرءوس وتتكرر الدورة مرة ثانية وثالثة وهكذا، فالكل قاتل ومقتول.. تماماً كما يحدث في ريتشارد الثاني والثالث وهنري الرابع والخامس والسادس وهاملت وماكبث الذي يقتل ملك البلاد ليتولى هو حكم المملكة، ثم يقتل أعداءه ومَنْ يخاف منهم وشهود الجريمة وكل ما يتبقى في المملكة حتى تخلو، ويُقتل في النهاية بأيدي مكدوف.. وينطبق على ما كبث بشكل أكثر تحديداً مصطلح كوت «آلة التاريخ» أو «الآلة الكبرى» التي تجعله قاتلاً ثم مقتولاً، حاكماً ثم محكوماً، سيداً ثم عبداً لمن يقتله، ويتحول التاريخ بذلك - كما يقول يان كوت - إلى «الدم»، إذ إن كل من في المملكة غارق في الدم، سواء كانوا ضحايا أو قتلة، حيث قُلص التاريخ في هذه المسرحية إلى شيء واحد: «قتلة وقتلى».

ويرى كثير من النقاد أن مسرحية ماكبث من أفضل ما كتب شكسبير - من الناحية الدرامية - حيث يضعنا بعد مشهد الساحرات القصير في مواجهة الفعل الدرامي مباشرة، ويرتكب ماكبث جريمته للحصول على التاج في بداية الفصل الثاني، وبعد الجريمة يبدأ التحول الأساسي في تركيبته ويرتكب سلسلة من الجرائم ضد من معه ومن ضده ومن يرتاب فيه إلى أن تخلو المملكة.. وهو، أي ماكبث الذي كان يخاف من رؤية الدم - في بداية المسرحية - يصبح قاتل الجميع، حتى حينما يأتيه خبر موت الليدي لا يهتز ويقول: كان عليها أن تؤخر موتها قليلاً.

ولم يتحول ماكبث إلى الضد وحده، وإنما تحولت الليدي ماكبث إلى الضد أيضاً، فبعد أن دفعت ماكبث لإرتكاب الجريمة بدأ دورها ينحسر، وبدأت إشارات التحلل النفسي داخلها إلى أن ضعفت ثم ماتت، وهي التي كانت تظهر بمظهر القوي الذي يتحرك خارج الدائرة الإنسانية.

وقد قدم الكاتب الألماني «هاينر موللر» كثيراً من أعمال شكسبير في ثوب جديد، وأهمها إعداده لماكبث بعد أن وضعها في رؤية عصرية.. إذ يرى «موللر» في ماكبث أنه ليس حالة متفردة لأن المرء يرى مثل هذا العنف كل يوم وهو يسيطر على حياتنا، ومن خلال هذا المنظور قدم موللر مسرحية ماكبث بعد أن ركز على دوافع القتل لديه واختصر مشاهد الساحرات، وجعل الليدي هي التي تقوم بدور الساحرة.. فزوجته هي التي دفعته لارتكاب الفعل بعد أن تنبأت له بمستقبل طموح.. واعتمدت معالجة موللر على

التركيزالدرامى الشديد فى المسرحية، بالإضافة إلى إدخال عناصر فيلمية وبانتوميم وغناء وتقنية ملحمية تأثر فيها بتقنية برتولت بريشت.

وقد قدم «كونى هاننز مايير» تلميذ بريشت هذا النص على خشبة مسرح الكوميديانتن بڤيينا، مع التركيز الشديد على عامل الجنس، إذ إن ماكبث لايرتكب فعلاً حقيقياً إلا بعد ممارسته الجنسية مع الليدى التى تلقى بسمومها فيه أثناء الفعل الجنسى، وارتكاب ماكبث للفعل بعد الجنس هو محاولة منه لاثبات رجولته أمام زوجته، كما أن عقم الليدى ماكبث هو مبررها الأساسى لتدمير العالم.

ومسرحية ماكبث مسرحية غنية بالتأويلات العصرية مثل معظم أعمال شكسبير.

وقد قدم مسرحنا القومى مسرحية ماكبث من ترجمة خليل مطران فى بداية الستينيات من إخراج نبيل الألفى وبطولة حمدى غيث وسناء جميل وحسين رياض، كما قدم المسرحية نفسها فى الثمانينيات من إخراج شاكر عبد الحميد وبطولة الفنان الراحل عبد الله غيث وفردوس عبد الحميد وأحمد عبد الحليم.

ونظراً لظروف خاصة بالمسرح حصر المخرج بروڤات المسرحية فى ثلاثة أسابيع، وبالطبع لا تسمح هذه الفترة الوجيزة بتقديم عمل شكسبيرى يأخذ حقه من التفسيرات وإنضاج العمل.. فقد كان چان لوى بارو يستغرق فى إخراجه للمسرحية الواحدة عاماً كاملاً، ويعمل أكثر من عشر ساعات يومياً، ولا يسمح للنقاد بالدخول إلى الصالة إلا بعد إنتهاء عام كامل من البروڤات حتى يتمكن من طرح أبعاد النص

المختلفة على مستوى التفسير وتنفيذه جمالياً على خشبة المسرح. وبالتالى فإن فترة أسابيع ثلاثة لم تكن كافية لإنضاج العمل وإعطاء قراءة عميقة للنص.

إن شاكر عبد الحميد مخرج مجتهد ومتفوق، إلا إن فترة البروفات المحدودة لم تظهر هذه الجوانب فيه، وإنعكس ذلك بالطبع على جوانب العمل المختلفة. فلقد ركز الفنان الراحل عبد الله غيث (آنذاك) على جانب واحد من جوانب الشخصية المتعددة والذى تمثل فى عنف ماكبث، ولم تخرج فردوس عبد الحميد فى دور الليدى ماكبث عما أداه عبد الله غيث من التركيز على جانب واحد من جوانب الشخصية المتعددة والذى تمثل فى المرحلة الأخيرة من الشخصية.

وقد تميز أحمد عبد الحليم بأدائه وحساسيته واستخدام طبقات صوته المختلفة فى دور ماكدوف، وقد ظهرت هذه الحساسية فى حركته وأدائه الصادق، ولايقل خالد الذهبى عنه كثيراً فى دور مالكولم. وتميزت حركة فاروق الدمرداش بالرشاقة على خشبة المسرح، إلا إنه فقد التعبير عن حرارة الموقف.

وربما كان للمخرج عذراً لقبوله إخراج نص من أهم نصوص شكسبير فى فترة قليلة، ولكنه مسئول عن هذا الاختيار أو القبول، ولكن يتبقى عرض ماكبث فى النهاية عرضاً جاداً وسط الإسفاف الذى يسيطر على الكثير من العروض المسرحية.

سيمفونية لير



قرقرى ملء بطنك ياأرياح!ابصقى يانار، وادفق يامطر!
فما المطر ولا الريح ولا الرعد ولا النار بناتى :
لن اتهمك بالقسوة ياعناصر،
ما أعطيتك قط مملكة، ولا دعوتك بأولادى،
وما أنت مدينة لى بوفاء . فلتتسا   إذن
لذاتك الرهيبة . إنى أقف هنا، عبداً لك،
شيخاً مسكيناً، عليلاً، واهناً، مزدرى .
ورغم ذاك فاءنى أقول إنك صنائع ذليلات
ترضين بأن تجعلى بأمرة ابنتين خبيثتين
جحا فلك المولودة فى العُلى ضد رأسٍ
أشيبَ هرمٍ كرأسى . ياللحقارة!

لير



إذا قُدِّرَ لنا أن نفقد جميع أعمال شكسبير- كما يقول أ.س. برادلى - إلا واحدة من هذه الأعمال، لاخترنا واختار من يقدر فن شكسبير حقه بالإبقاء على مسرحية الملك لير.

ففى الملك لير يستعرض شكسبير أفضل إمكاناته العبقرية، ذلك أنهالا تخاطب الإدراك الدرامى بقدر ماتخاطب الخيال الشعرى.. وهذه الميزة فى رأى برادلى هى التى تجعل أفضل محاولات تقديم هذه المسرحية تبوء بالفشل، إذ إن المسرحية من الضخامة بمكان والعبقرية بحيث لا يمكن لأى تصور إخراجى، مهما كان عبقرياً، أن يفيها حقها على خشبة المسرح،وهى مسرحية كما يقول يان كوت وأ.س. برادلى كالجبل الشامخ لا يتمنى أحد أن يتسلقه، وهو يعنى بذلك أنها فقدت قدرتها على الإثارة، وهى فى الواقع كالجبل الشامخ، ولكنه الجبل الذى يغرى كل طموح بتسلقه، ولكن لا أحد يستطيع هذا التسلق بسبب هذه الدروب المتشعبة بالمسرحية.. فهى رغم ما يوجه إليها من انتقادات،إلا إنها تظل أفضل أعمال شكسبير، حتى شبهها أ.س. برادلى ويان كوت بأفضل أعمال بيتهوفن وڤاجنر وباخ السيمفونية.. إنها عمل محير فى عظمته وضعفه فى آن معاً.. فيرى برادلى أن الضعف الإنسانى فى المسرحية يكمن فى الازدواج التمثيلى الذى تمتاز به المسرحية دون غيرها.. فنحن نجد إلى جانب لير وبناته وكنت والأبله، نجد جلوستر وولديه على الخط الدرامى المقابل، وقد أظهر هذا الازدواج الأضرار التى نجمت عن المسرحية،

إذ إن عدد الشخصيات المهمة بها كبير للغاية.. والأحداث تزدحم وتتزاحم حتى تتداخل فى بعضها البعض، مما يجعل المتفرج يعانى جهداً كبيراً فى التركيزوالتنقل من مركز الأحداث إلى مركز أحداث أخرى.. ولم يكن هناك متسع يتيح للمعارك التى دارت تحقيق التأثير الدرامى فى خضم الأحداث(١).

ورغم هذه العيوب التى يعددها برادلى فى النص، إلا إنه يعود ويؤكد على أن هذه العيوب هى ميزة النص الأساسية، فهو يخلق لدينا الشعور باتساع الأفق، فعالم لير عالم ضخم مشحون بالآثام، حيث تعطينا المسرحية الإحساس بالجنس البشرى كله(٢).

وهو بذلك يؤكد على أن إزدواج خطوط سير المسرحية له مزايا درامية، ذلك أن مؤامرة جلوستر وولديه إنما تسد النقص فى قصته، حيث كانت ستصبح دونها هزيلة؛ كما أنها تزودنا بتباين بين أشخاصها وأشخاص المؤامرة الرئيسية، وتتمركز قوتها فى أنها تكرار للمؤامرة الكبرى، وهذا ما ينفرد به شكسبير ولا يدانيه فيه أحد غيره: «فهنا كما هو هناك نجد رجلاً مسناً ذا لحية بيضاء، وهو كالملك لير إنسان ودود لايعرف الشك، غبى عنيد. وهو كذلك يسىء إساءة شديدة إلى صبية تحبه حباً لا تضعف الإساءة من قوته، وهو أيضاً يلقى عقوقاً فظيعاً من الصبية التى يؤثرها على غيرها، فيعذب عذاباً يؤدى إلى الموت. هذا التكرار لا يقتصر على مضاعفة الألم الذى يصاحب مشاهدة المأساة، بل هو يفزع ويرعب لما يوحى به من أن حماقة الملك لير، وعقوق بناته ليسا شيئين عارضين أو مجرد ضلال

(١) قارن، أ.س.برادلي. التراچيديا الشكسبيرية، ترجمة حنا الياس، دار الفكر العربي،دون عام،ص ١٧ وما بعدها.
(٢) قارن السابق ص ٢٥.

فردى، بل إن فى هذا العالم المظلم البارد قوة حاقدة مدمرة إنطلقت لترد قلوب الآباء عن الأبناء، والأبناء عن الآباء فتصيب الأرض بلعنة، بحيث يسلم الأخ أخاه والأب ابنه للموت، وتعمى الأبصار وتجن العقول وتحجر ينابيع الرحمة وتشل جميع القوى إلا قوة الشعور بالألم المبرح وبتلك الشهوة الكئيبة، شهوة الحياة»[1].

وهناك بعض الذين يحاولون من رجال المسرح تقليص هذه الأحداث بحثاً عن درب واحد أو خط درامى واحد يمكن التعامل معه ببساطة، وبعيداً عن الأزقة الدرامية التى تمتلىء بها المسرحية. ومن أشهر هذه المعالجات، معالجة قام بها الكاتب «ناحوم تيت» فى نهاية القرن السابع عشر، حيث جعل كورديليا تتزوج فى النهاية من إدجار.. وقد ظلت هذه المعالجة تقدم على مدى مئة وخمسين عاماً حتى جاء «تشارلز لامب» مطالباً بإعادة تمثيل نص شكسبير الأصلى.

سيمفونية لير

وفى مصر قدمت أكثر من معالجة جديدة لمسرحية الملك لير[2]، ونقدم هنا تجربة عرض «سيمفونية لير» التى ترجمها وقدم لها د. محمد عنانى وأخرجها انتصار عبد الفتاح لمسرح الغد مشتركاً بها فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى كنموذج لمعالجات لير فى مصر.

وقد إعتمدت المعالجة على خط درامى واحد، وهو الخط الدرامى الأساسى للملك لير وبناته الثلاث، وحذفت المعالجة كل ما عدا ذلك

---

(١) السابق ص ٢٦/ ٢٧.

(٢) انظر كتابنا «المسرح المصري في مفترق الطرق»، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٥.

من خط جلوستر وولديه، كما أختصرت كثير من أحداث المسرحية الأخرى كالمعارك وعلاقات شخصيات الخط الدرامى الأساسى مثل جونريل وريجن بالخط الدرامى الثانى مثل إدموند وجلوستر وأزواج البنات وغير ذلك؛ مركزاً على خط درامى واحد، وهو الخط الدرامى الأساسى بالمسرحية، حازفاً للخطوط والمحاور والأفرع الدرامية الأخرى فى عموميتها وشموليتها والتى جعلت من النص الشكسبيرى جبل شامخ يصعب على الكثيرين تسلقه. وفى الواقع منذ أن كتب شكسبير مسرحية الملك لير فى عام ١٦٠٥ حتى اليوم، ولم يشعر مخرج بالأمان تجاه هذا النص، وهذا عكس ما نجده لدى مخرجنا المصرى انتصار عبد الفتاح الذى زال خوفه تماماً وأحس بالأمان الشديد تجاه النص، فهو يقول:

«ابتسم لى لير، كنت أداعبه من خلال أفكارى، تحدثنا، شعرت به مثل الطيف، ثم تفاهمنا وتلاشى الشعور بالخوف، بل على العكس تماماً شعرت بالأمان»[1]،ويبدو أن هذا الإحساس بالأمان تجاه الملك لير هو إطمئنان المخرج لهذا الخط الدرامى الأساسى بعد أن تم تقليصه من كل انعكاساته الدرامية ورؤاه الكونية الأخرى، فبدت المسرحية فى ثوبها الجديد أكثر بساطة، مما بدد خوف المخرج من صعوبة تسلق هذا الجبل الصعب والذى تحول إلى سهل منبسط يمكن أن تجوب فيه الأقدام بلا عوائق أو مخاوف.

ويرى المخرج أيضاً أن إختياره للفظة «سيمفونية» اسماً للمسرحية، إنما ليعبر به عن «أكمل وأرقى المعزوفات الموسيقية، وتعبر عن الأفكار الخاصة والمشاعر الإنسانية العميقة، فهى فى نهاية المطاف معزوفة لير»[2].

---

(١) سيمفونية لير، بروجرام مسرح الغد، وزارة الثقافة، قطاع الشئون الشعبية والاستعراضية،ص ٣.

(٢) السابق ص ٤.

ولكى يحقق المخرج هذه السيمفونية على خشبة المسرح، وظف فى عرضه المسرحى مجموعة مقطوعات موسيقية مختلفة لڤيردى وكارل أورف، وبوتشينى، وشتراوس، وتشايكو فسكى، وسيشيليا نومورسو. كما استخدم مجموعة مقطوعات غنائية تتخلل الأحداث لهؤلاء المؤلفين، فنجده يستخدم إحدى مقطوعات ڤردى من المشهد الأول لأوبرا عايدة والتى يغنيها الباريتون، الذى هو مرادف للملك لير، والتى تقول:

«أنت ياﻻ نهائى

ياغامض الوجود والملامح

ملء الأرض والسماء

نتضرع إليك ياإلهنا العظيم».

ويستعير المخرج المقطوعة الثانية من نهاية المشهد الخامس من أوبرا «ريجولتو» لفردى أيضاً، والتى تقول:

«شمل أسرتى ووطنى وعالمى

كله أنت ياابنتى»

كما يوظف المقطوعة الثالثة من المشهد التاسع لأوبرا «لاترافيّاتا» لڤردى، والتى تقول:

«نقية أنت كالملاك

هبة الله لى كابنة

لقد تنكرت جونريل لأسرتها

ملء الأرض والسماء».

وقد تصرف المخرج هنا فى الأسماء بحرية، فاستخدم اسم جونريل بدلاً من ألفريدو.

ويأخذ المخرج المقطوعة الرابعة من المشهد التاسع لأوبرا ريجولتو لفردى أيضاً، والتى تقول كلماتها:

«آه ياجميلتى آه

آه ياابنتى كورديليا»

ويلاحظ هنا التصرف فى الأسماء.

وبجانب ذلك يستخدم مجموعة آريات تتكرر خلال الحدث من أوبرا الحفل التنكرى لفردى:

«أقدم بسرعة يارمزالشر ياملك الأعماق..

أخرج من التوابيت أصوات الأنين

من الأجسام المجروحة..

إننى أسمع أصواتهم فى أذنى هذا الرنين المجروح

ثلاث مرات وعرفت أنهم سوف يأتون..

اقدم بسرعة يارمز الشر»

ثم يوظف المخرج المشهد الأخير من أوبرا توسكا لـ چياكومو بوتشينى:

«حلم حبى الآن إختفى ويتلاشى إلى الأبد

والوقت الجميل إنتهى

والآن لم تعد للحياة قيمة

وسأموت يائساً».

وبالإضافة إلى ذلك فإن المخرج يستخدم الأصوات الأوبرالية كمستوى آخر يعبر به عن الشخصيات، فصوت المغنى المرادف لشخصية الملك لير هو باص/ باريتون، وصوت المغنية المرادفة لجونريل وريجن هو ألطو، وصوت مغنية كورديليا هو سوبرانو، ومغنى كنت تينور.

وبجانب ذلك فإن المخرج يستخدم الآلات الموسيقية التى تحمل سمات الشخصيات.. فالفلوت هو الذى يعبر عن كورديليا، والهارب يعبر عن نقطة التقاء إحساس لير مع كورديليا، والفاجوت يعبر عن المهرج، كما يعبر الكورنو عن القدر.

وعلى مستوى آخر يوظف المخرج الباليه معبراً عن طيف كورديليا الذى يظهر وكأنه يبدو من داخل معاناة الملك لير نفسه.

وإذا كانت المسرحية تعتمد فى بنائها الدرامى على الأزدواجية الدرامية التى يتميز بها شكسبير فى لير بشكل أساسى،فقد ألغى الإعداد هنا هذه الأزدواجية، وقد حاول المخرج أن يعوض ذلك بمستويات أخرى من الموسيقا والغناء الأوبرالى والباليه.. حاول المخرج أن يعطى تصوراً دينياً باستخدامه لمجرى الأحداث داخل كنيسة سيكستينا sixtina بكل تفاصيلها، مع توظيفه لمنضدة العشاء الأخير، محيلاً ذلك على شخصيتى الأب وكورديليا باعتبارهما ضحية لغدر جونريل وريجن، مثلما كان المسيح ضحية لغدر يهوذا فى ليلته الأخيرة بعد عشائه الأخير.

وقد حاول المخرج أن يصور هذا من خلال تفاصيل عصر النهضة بتصويره لداخل الكنيسة ولمنضدة المسيح كما صورها دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩) فى لوحة العشاء الأخير.

فقد صور دافنشى اللوحة من خلال منضدة طويلة يجلس عليها ثلاثة عشرة شخصية بمافيهم المسيح الذى يجلس فى المنتصف، وفى الخلفية ثلاث نوافذ وعلى كل جانب أربعة أبواب مغلقة.. وعلى المنضدة نجد الخبز والأطباق، وتعتبر هذه اللوحة - التى صورها دافنشى فى مدينة ميلانو ويبلغ طولها تسعة أمتار - من أفضل أعمال دافنشى.

وتدور أحداث المسرحية - كما حاول أن يقدمها المخرج - داخل كنيسة سلستيذا.. ففى هذه الكنيسة صور مايكل أنجلو (١٤٧٥ - ١٥٦٤) الرب على السقف بانفعالات مركبة حيث يبدو على وجهه الغضب والحب والكبرياء والقوة فى آن، وهو ذو لحية بيضاء طويلة. وقد إنتهى أنجلو من رسم السقف فى ٣١ من أكتوبر عام ١٥١٢ وبما قدمه أنجلو ودافنشي ورافائيل وصل فن النحت والتصوير فى عصر النهضة إلى ذروته على أيديهم.. فى البداية طلب البابا من مايكل أنجلو أن يرسم سقف الكنيسة، ولكن مايكل أنجلوا رفض فى البداية، إذ رد على البابا بقوله: لا يسعده هذا لأنه ليس رساماً، ولكن البابا أمره وحدد له العمل فى الكنيسة، فبدأ بالفعل العمل فيها حتى أنجز تحفته الفنية على سقف كنيسة سكستينا[١]. ومن أعمال أنجلو المهمة بجانب ذلك تمثال الرحمة الذى يمثل مريم وعلى حجرها جثة المسيح، وتمثال النبى موسى وهو جالس، ومازال رسوماته الجدارية تظهر مقدرته العبقرية فى مقصورة سيستين بالفاتيكان.. ويرجع إليه تصميم قبة كنيسة القديس بطرس بروما.

وبعد إلمام المخرج بتفاصيل عصر النهضة، حاول أن يصور المسرحية من خلال جو العصر، ولكن عصر النهضة نفسه لم يكن يحصر نفسه فى الدين فقط، وإنما إهتم بالإنسان ومحاولاته لارتياد عالم مجهول، وهو العصر الذى ظهرت فيه الكشوف الجغرافية

---

(١)قارن. Otto Zierer

Jahr tausende Dei Kunst

Von Dei Renaissance Zum Baiock

Veilag Das Beigland - Buch

Salzbuig 1980 s 55.

وإرتبط أيضاً بالطموحات الفردية مع بداية ظهور الطبقة البرجوازية فى المدن، وبذلك ارتبط هذا العصر بثورة فكرية تركزت بشكل أساسى على الإنسان متجاوزة للمسائل الدينية التى تميزت بها العصور الوسطى، حيث اعتمد عصر النهضة فى نظرته على آداب وفنون ما قبل المسيحية متمثلة فى الفنون والآداب اليونانية القديمة.

زيف الواقعية التاريخية على المسرح:

يرى بيتر بروك أننا إذا أخذنا أفلاماً تاريخية مختلفة، نجد أن إعادة البناء فى هذه الأفلام - حتى فى أكثرها إهتماماً بالتفاصيل - زائفة، وغير قابلة للتصديق.. فإذا أعددت بناء منظر بعناية متحفية مهتماً بأدق التفاصيل، فسوف تنتهى إلى صورة زائفة، ويصبح هذا أمراً غير قابل للتصديق بهدف النظر عن أن عشرين أستاذاً جامعياً قد عملوا فى الفيلم حتى أصبح كل شىء قابل للتصديق من الوجهة التاريخية.. وبذلك فإنه من الزيف أن تحاول إعادة بناء فترة تاريخية معينة، ولذا على المرء أن يحاول تشرب ٩٠٪ مما يرى دون أن يلاحظه فى الحقيقة، أى يستوعب المرء روح الموضوع فـ:

«أنت حين تعيد بناء فترة تاريخية معينة أمام الكاميرا، فإن هذا يعنى أن عليك أن تحاول بناء انطباع الحياة فى ذلك العصر، وبالتالى فإن على الكاميرا أن تكون قادرة على ألا تحتفظ بتفاصيل معينة، فلا تلق إليها أى اهتمام»[١].

فما يظهر من محاولة تحقيق هذه الواقعية التاريخية هو الانطباع عن الواقع «كما لو أن المسألة تتعلق بعصره»، لأن الواقع ليس هو

(١) بيتر بروك النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبدالقادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٥٤، ١٩٩١ ص ٢٨٤.

الــــذى يظـــهـــر فـــى الفــيـــلم، لكنــــه الإنطـبــــاع عـــن الواقــع»[1].

وهذا ما بدأ بعكسه انتصار عبد الفتاح مخرج سيمفونية لير، إذ حـاول أن يزرع لير فى عـصـر النهضـة مـهتمـاً بكل تفـاصيل هذا العصر؛ حتى بدأ كل شيء غير أصيل ومن زاوية واحدة هى الزاوية الدينية التى كانت تنتمى للعصور الوسطى أكثر من إنتمائها لعصر النهضة.

لقد حاول المخرج تحقيق هذه الواقعية التاريخية بكل تفاصيلها معتمداً على أن الكاتب ينتمى إلى هذا العصر، مع أن شكسبير نفسه كثيراً ما كان يخلط ما بين العصور نفسها.

كما لا يوجد فى المسرحية أية تفصيلة تشير إلى أن لير تنتمى إلى عصر محدد، وكان على المخرج بذلك أن يقدم تفسيراً جديداً للنص بدلاً من أن يؤكد على العصر الذى ينتمى إليه النص فتكون النتيجة عملاً متحفياً منفصلاً عن وجدان جمهور اليوم. إن إعادة الإهتمام بالتفاصيل يؤدى - كما يقول بيتر بروك - إلى الزيف، وهذا ما جعل عرض لير يقع فى هذه الدائرة؛ خاصة وأن شكسبير لا يعتمد على الزخرف ولا يمكن إضافة أشياء إليه، إذ إن لير عمل معقد، وهذا ما جعل بروك يرفض تقديم فيلمه عن لير بالألوان، إذ كان يعمل فى الفيلم من خلال مبدأ أساسى وهو الاقتصاد والبساطة حتى لا يؤدى ذلك إلى تشتيت الأنتباه. فحينما كان بروك يخرج لير سواء فى المسرح أو فى السينما، كان يفكر - كما يقول - هو ومصممى الديكور «جورج واكفيتش» و «اديل انجار» والمنتج «ميشيل بير كنت» فى كيفية: «أن نظل سجناء عصر تاريخى واحد»[2]، إذ إن لير لم يوجد

(1) السابق، ص ٢٨٤.
(2) السابق ص ٢٨٣.

أبداً، ولم يكن فى إنجلترا ملك يدعى لير، كما أن حكايته هذه لم تحدث.. ولذا توصل بروك إلى أن يصور فيلمه فى منطقة جوتلاند لكى يعطى إحساساً بالزمن البعيد، وقضى على كل التفاصيل فى الملابس والديكورات والاكسسوارات واستفاد كثيراً من حياة الأسكيمو وشعوب شمال اسكندنافيا، إلا أن حياتهم من وجهة النظر التى تعنيه لم تتغيرسوى تغير طفيف عبر آلاف السنين، فهى ماتزال تحت الشروط الطبيعية الأساسية. وقد ركز بروك فى فيلمه حول طبيعة التناقض ما بين الحار والبارد مركزاً على مشهد العاصفة، ومعتمداً على التناقض بين الأماكن المغلقة والطبيعية المكشوفة، عكس ما حاول أن يحققه مخرجنا فى مسرحية سيمفونية لير فى محاولته التأكيد على تفاصيل عصر النهضة بكل جزئياتها وجمالياتها فى محاولة لزرع المسرحية فى عصر النهضة الذى ينتمى إليه المؤلف، فبدا كل شىء أمامنا متحفياً وغريباً عن عالمنا اليوم.

ليرفي معالجات مختلفة..
أوروبية ومصرية

قدمت مسرحية الملك لير فى معالجات مختلفة سواء على خشبة المسرح كمسرحية، أو أوبرا، أو باليه، أو على الشاشة فيلماً سينمائياً أو تلفزيونياً، ونلقى هنا ببعض الظلال على بعض هذه المعالجات الأوروبية والمصرية.

اوبرا ليرفي اخراج ألماني

إن الثراء الشديد الذى تتميز به مسرحية لير أعطاها إمكانية كبيرة فى تفسيرات المخرجين وتناولهم لها.. فنحن نجدها قدمت كأوبرا

قدمتها فرقة أوبرا برلين ووضع موسيقاها «إيبرت رايمان» بقيادة «هارتمون هينش» ومن إخراج «هارتى كوبفر».. ويحاول كوبفر فى هذا العرض أن يوجد صلة بين مسرح العبث والمسرح الشكسبيرى مكرراً صيحة ڤلاديميير واستراجون على لسان لير فى قولهما: «وهل يمكن أن يحدث لنا أكثر من هذا؟»، وقد استخدم هذا العرض كل إمكانيات الخشبة المسرحية من موسيقا، أصوات، إضاءة، ديكور، مستويات، حركة، مؤثرات سمعية، دمى مسرحية لكى يؤكد على عجز لير وضعفه فى النهاية مؤكداً على عدمية العالم وعبثيته.

ولم تكن هذه الأوبرا الأولى فى العالم عن مسرحية لير، وإنما قدمت كأوبرا فى روسيا القيصرية عام ١٨٥٨ كتبها «ميلس.أ. بالاكيروف»، وفى عام ١٨٩٩ حوّل «ديببوس» المسرحية إلى دراما موسيقية، وتحوّلت إلى السينما، ومن أشهر ما أخرج النص للسينما الروسى كوزنتسيف واليابانى أكيرا كيرو ساوا.

لير.. في إخراج نمساوي

ومن خلال منظور حديث قدم المخرج النمساوى «هانز جراتسر» مسرحية الملك لير على خشبة مسرح شاوشبيل هاوس بڤيينا، وقد جمع فى إخراجه للمسرحية أساليب متناقضه فى الأداء المسرحى مستخدماً بذلك أساليب طبيعية فى بناء الديكور والتمثيل، وأساليب التغريب فى حركات المصارعين اليابانيين، وركز فى تفسيره للنص على الرؤى العبثية مفرغاً عالم لير من جهامته وعدميته، وكان العرض ثرياً وجديداً.

لير.. في إخراج انجليزي

وفى إخراج عصرى قدمت «ريبورا دارنر» المسرحية بفرقة المسرح القومى البريطانى.. من خلال استخدامها للتفصيلات والملابس العصرية مركزة على الدلالات الجنسية فى النص ما بين إدموند الذى لعب دوره الممثل الأسود «حكيم كاى كاظم» وبين الأختين الكبرى والوسطى.. ورغم استخدامها للأزياء العصرية، إلا أننا نجد أتباع لير يستخدمون أسلحة قديمة من سكاكين وسهام، وربما أرادت أن تقول بذلك أن فكر لير لم يعد يتفق وعصرنا الذى نعيش فيه. وقد تميز العرض بإيقاع محكم وأداء تمثيلى رفيع المستوى.

لير في إخراج مصري

قدمت مسرحية لير فى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة من إخراج محمد عبد الهادى.. وقد ركز المخرج فى تفسيره للعرض على الجانب الكوميدى من منظور البهلول الذى يتحوّل فى المسرحية إلى الشخص المركزى فى أحداثها، ويقول «يان كوت» فى ذلك عن حرفة البهلول: كل إنسان فى الدنيا بهلول ينظر إلى الآخرين باعتبارهم، ومن خلال هذه النظرة يفضح البهلول المجتمع... وقد ركز المخرج على هذه الجزئية بشكل أساسى مما جعل العرض يسلب الكثير من إمكانات النص الأخرى التراجيدية والمتشعبة، تلك التى وصفها برادلى وكوت بأنها كالجبل الشامخ الذى يخيف الأخرين من تسلقه.

لير.. في أحدث إخراج مصري

تحولت صالة مسرح الغد إلى كنيسة سكستينيا بكل تفاصيلها وسقفها وأبوابها ونوافذها وحوائطها وتماثيلها بأدق التفاصيل.. وفى المنتصف نجد المنضدة التى تشبه منضدة لوحة العشاء الأخير لدافنشي فى لوحته. والمنضدة تواجه الجمهور بالعرض، وعلى مقدمة المنضدة من جهة اليمين (يمين المتفرج) يضع لير رأسه بين يديه نائماً، وعلى مقدمة المنضدة من الطرف الآخر (يسار المتفرج) تجلس كورديليا، ثم نسمع أصوات رياح وطبول تنذران بالخطر الذى سيهز أركان لير بعد قليل.. تصحب أصوات الرياح والطبول آهات كنائسية يتبعها غناء أوبرالى، يستيقظ لير، فتخرج يدى المهرج من إحدى فتحات المنضدة ثم يظهر لنا وجهه، فينطق لير بكلماته الأولى:

«مهرج مر اللسان أنت»

يدخل الموسيقيون بآلاتهم، وتبدأ المسابقة البلاغية لبنات لير، فنرى يدى جونريل يلعبان كالثعبان وقد خرجتا من إحدى فتحات المنضدة، ثم تخرج رأسها كأنها رأس حية تنطق بكلماتها الخادعة.

ومن فتحة أخرى بالمنضدة نرى الممثلة نفسها وهى تؤدى دور ريجن، فهما صورة واحدة ولا يختلفان فيما يفعلانه تجاه أبيهما.. إنهما يخرجان من جحورهما يبثان سمومهما الناعمة، وتبقى كورديليا المرئية بكاملها أمامنا، فهى تجلس واضحة كالشمس لا تتخفى فى جحر أو مخبأ، وإنما هى واضحة مثل كلماتها لا تستطيع أن تزينها.. يصطدم بها لير ويحرمها من ميراثها، فيدخل المغنون الأوبراليون يغنون بالإيطالية ويتبع كل مشهد تمثيلى الغناء الأوبرالى باعتباره المعادل النفسى للمشهد الدرامى.

ويرتدى لير ملابس قس فى الوقت الذى يرتدى فيه الآخرون ممن يغيرون الديكور ملابس الشمامسة فى محاولة من جانب المخرج للتأكيد على الجانب الدينى بالمسرحية.

وقد صور المخرج مشهد العاصفة على منضدة العشاء الأخير، إذ أسقط من أعلى حبالاً وخرقاً مرقعة تعطى إحساساً باعتلاء الأشخاص لمركب أو سفينة، ومع إزدياد حركة هذه الحبال يزداد الإحساس بالعاصفة.. ثم يستخدم المخرج المنضدة ثانية فى لقاء لير الأخير بكورديليا بعد أن تمت.. يركع لير على المنضدة أمام كورديليا، يصرخ، يبكى حتى يموت على صدرها بعد أن فقد نبض الحياة، وهنا يظهر بهلول يحمل وردة قائلاً:

«من ينطق لا شىء، يقبض لا شىء» ثم لا شىء بعد هذا حيث تنتهى المسرحية بعد أن تسد آذاننا أصوات الرياح.





جون جليجود فى دور هاملت عام ١٩٣٤



لورانس أوليفييه فى دور هاملت



كلاوس ماريا برانداور فى دور
هاملت على خشبة مسرح البورج/ ڤيينا



كلاوس ماريا برانداور
فى دور هاملت



هاملت فى المسرح الألمانى
أوتو سومر شتورف فى دور هاملت



أوسكار فيرنر فى دور هاملت



يوستوس نيومان فى دور هاملت
للمؤلف اليوغسلافى تسياه. أ. سوكولوفيك



مشهد من مسرحية «هاملت وخلافه» لـ تسياه. أ. سوكو لوفيك، بطولة واخراج يوستوس نيومان.



يوستوس نيومان فى دور
هاملت لسوكولوفيك



مسرحية هاملت لشكسبير على مسرح مسه بالاست ڤيينا عرض لفرقة مسرح دوا الإيطالية.



مسرحية هاملت لشكسبير على مسرح قلعة «بريشتولدز دورف» من اخراج يورجن فيلكه.



لورانس أوليفييه وماجى سميث فى دورى عطيل وديز دمونه



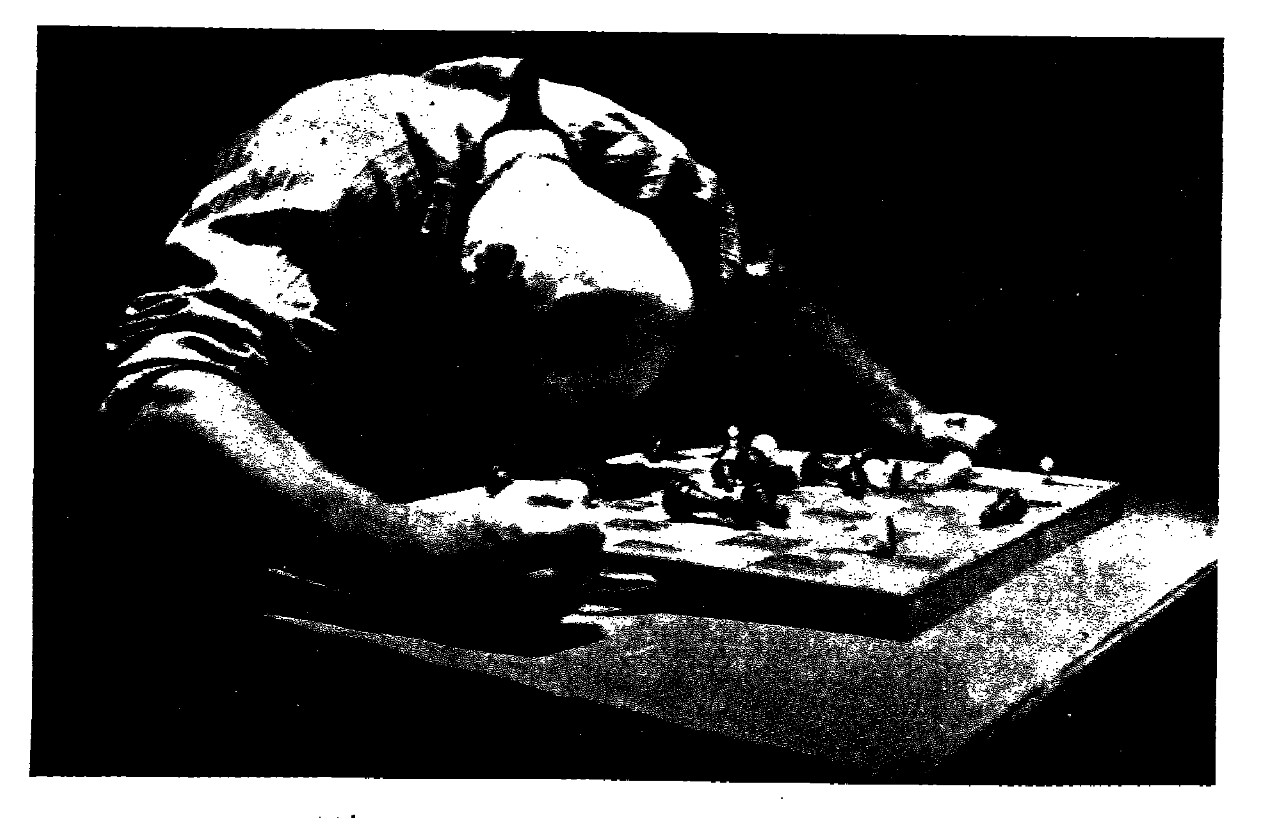
فلفريد باسنر فى دور عطيل على خشبة
مسرح شاوشبيل هاوس بفيينا



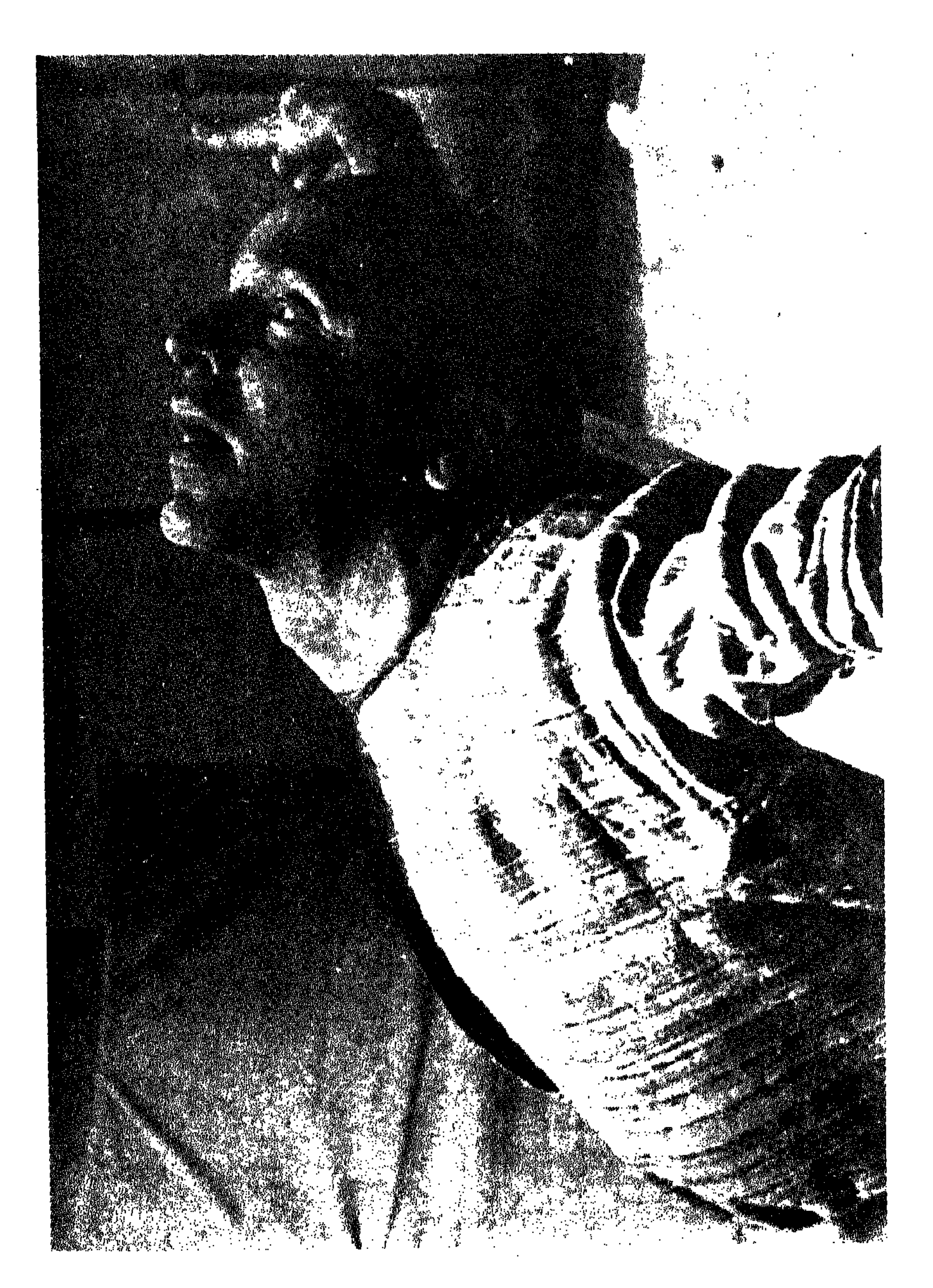
الممثل الألمانى «فيلفريد باسنر» فى دور عطيل
لشكسبير على خشبة مسرح «شاوشبيل هاوس»
من إخراج «هانز جراتسر».



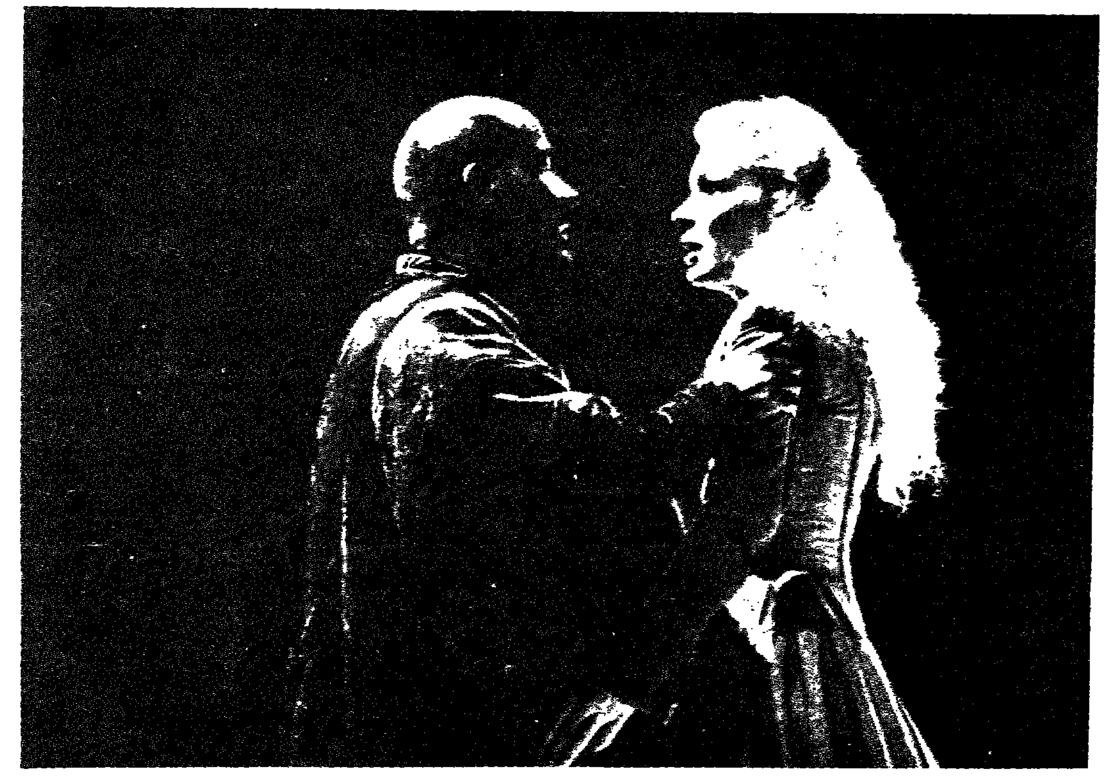
«فلفريد باسنر» فى دور عطيل



«فلفريد باسنر» فى دور عطيل، بعد أن قضى ستة أشهر فى بلاد المغرب يدرس ملابس أهل الشرق وعاداتهم ورؤاهم للعالم، وصولاً إلى منظور فلسفى يقترب من الواقع التاريخى للشخصية.



مسرحية عطيل لشكسبير على مسرح شاوشبيل هاوس بطولة «فلفريد باسنر» وإخراج «هانز جراتسر».



مشهد من نهاية مسرحية عطيل على مسرح البورج

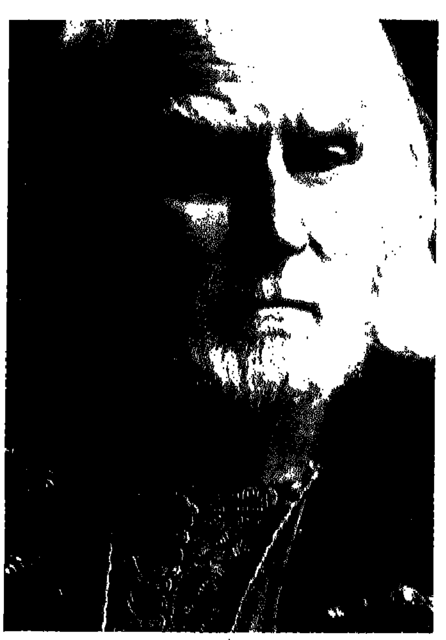


أوبرا عطيل
على خشبة مسرح أوبرا الدولة بڤيينا

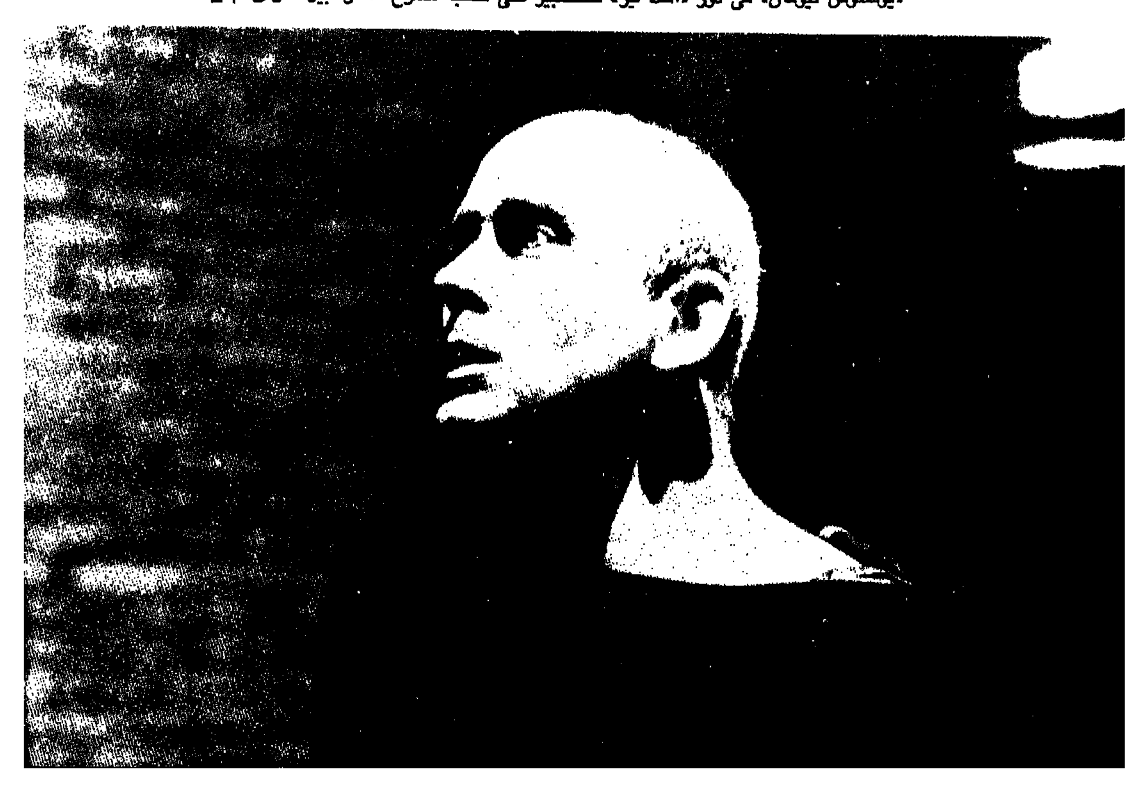


جون جليجود فى دور الملك لير
عام ١٩٥٠ فى سترا تفورد

لورانس أوليفييه فى دور الملك لير



«يوستوس نيومان» فى دور «الملك لير» لشكسبير على خشبة مسرح «شاوشبيل هاوس» بفيينا.





مشهد من مسرحية «الملك لير»
على مسرح «شاوشبيل هاوس من
إخراج «هانز جراتسر»



مشهد من مسرحية «لير»
تأليف الكاتب الانجليزى إدوارد بوند لفرقة الأولدفيك أثناء عرض المسرحية بميونخ

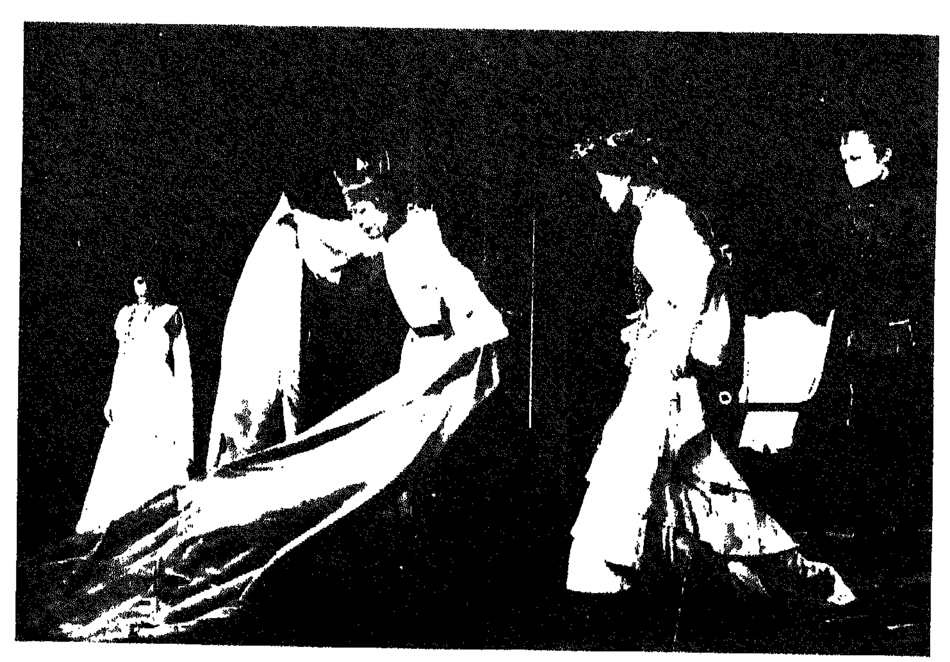


مشهد من العرض الألمانى
لمسرحية الملك لير على
مسرح تياتر اندرفين بڤيينا



الملك ليـر لشكسـبـيـر فى
المسرح الألمانى عام ١٩٤٠
من اخراج هاينز هلبرت

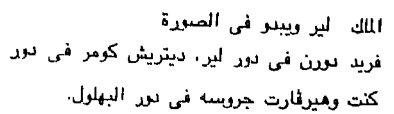
الممثل الألمانى «فولفجانج هاينزه» فى دور «ليره» عام ١٩٥٧.



الملك لير على المسرح الألمانى عام ١٩٧٦
ويبدو فى الصورة كل من يوتا ڤاخوڤيك فى دور كورديليا ، وفريد دورن فى دور لير ، وجوردون ريتر فى دور ريجن ، وڤولكمار كلينرت فى دور دوق كورنوول.

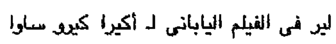


مسرحية الملك لير فى المسرح الألمانى
فريد دورن فى دور لير ، وريمر باور فى دور جلو ستر

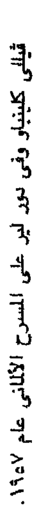


الملك لير ويبدو فى الصورة
فريد دورن فى دور لير ، ديتريش كومر فى دور كنت وهيرفارت جروسه فى دور البهلول.




لير فى الفيلم اليابانى لـ أكيرا كيرو ساوا



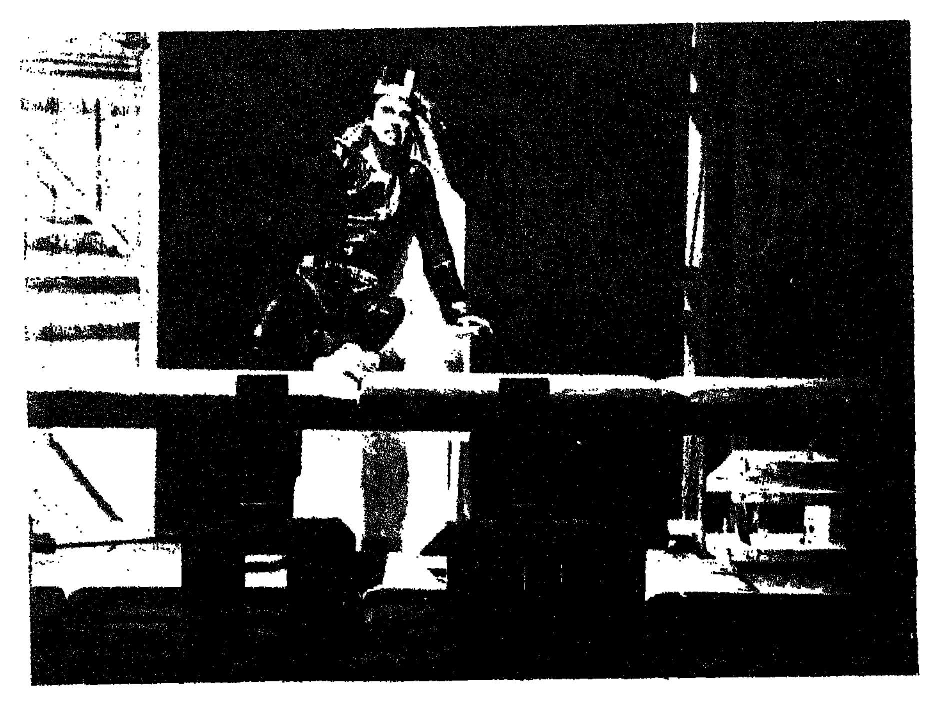

فيللى كلينباو وفى دور لير على المسرح الألمانى عام ١٩٥٧.





«فلفريد باسنر» فى دور ريتشارد الثالث «لشكسبير على خشبة مسرح «الفولكس» بفيينا.

ريناتو بروسون فى دور ماكبث



مشهد من مسرحية ماكبث «لهاينر موللر» على خشبة مسرح «كونسترل هاوس» بفيينا من إخراج «كونى هانز مايير».



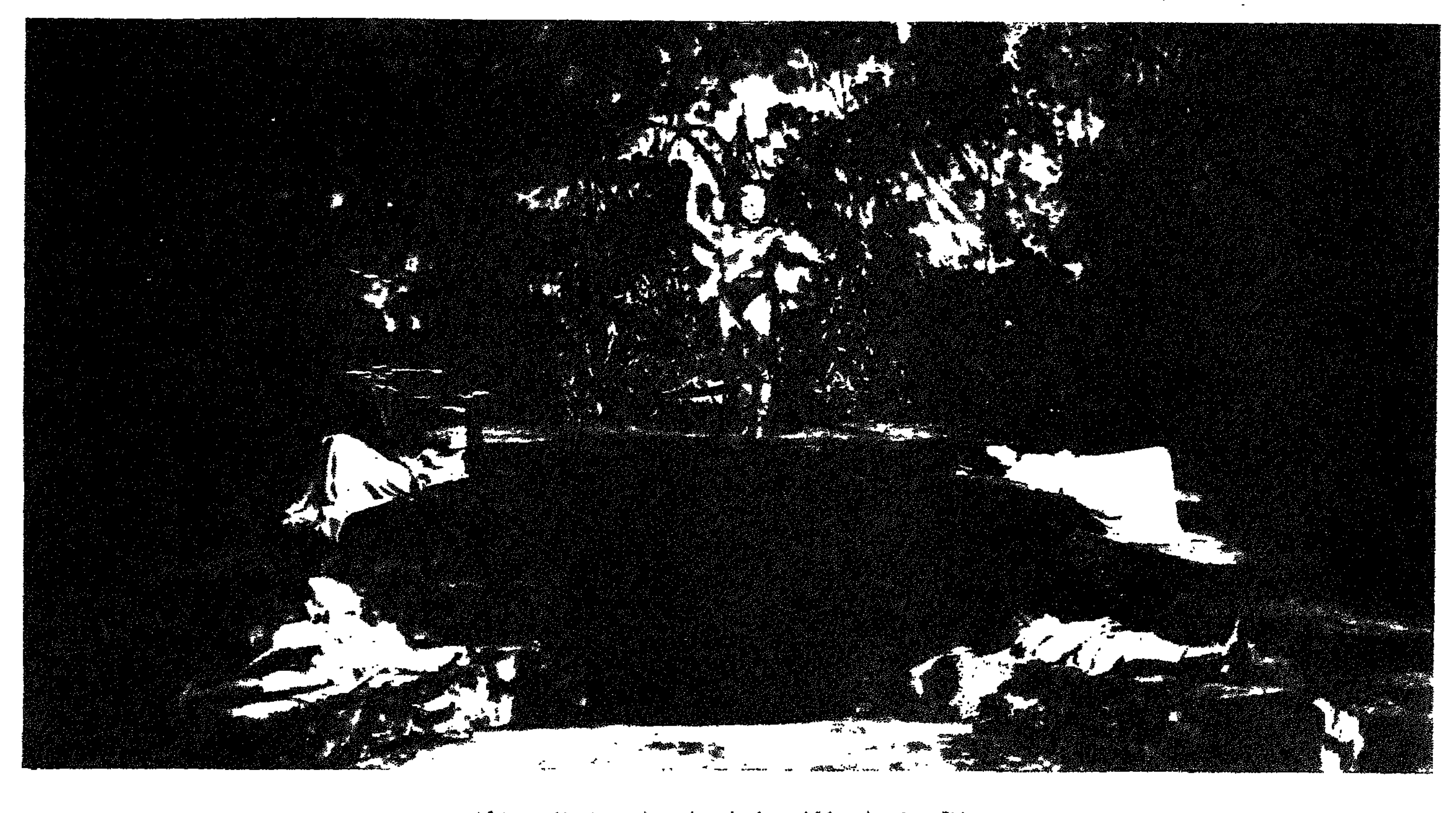
مشهد لقاء ماكبث والليدى لأول مرة فى مسرحية ماكبث «لهاينر موللر».



الممثل الألمانى فلفريد باسنر (يمين الصورة) على خشبة مسرح الفولكس فى دور ريتشارد الثالث



فلفريد باسنر فى دور ريتشارد الثالث (يمين الصورة)



حلم ليلة صيف عام ١٩٤٠ من اخراج هاينز هلبرت علي المسرح الألماني

كاتيا بيريليا فى دور تيتانيا فى مسرحية حلم ليلة صيف على المسرح الألمانى عام ١٩٨٠.

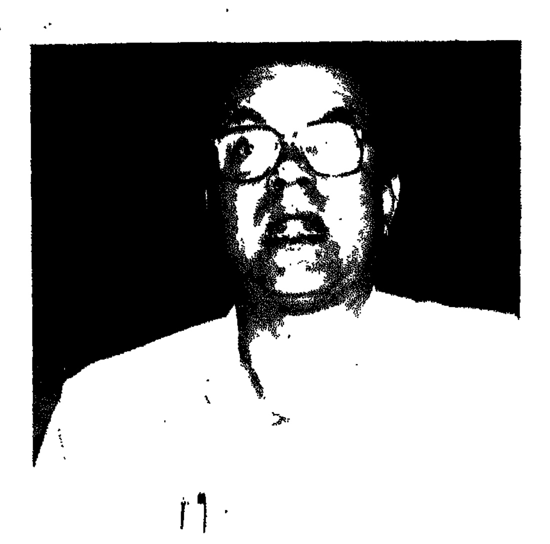




مشهد من مسرحية «العاصفة» لشكسبير على مسرح «بيت الفنانين» بفيينا من اخراج تلميذ بريشت «كونى هانز ماير»



العاصفة فى المسرح الألمانى عام ١٩٣٨
من اخراج ايريش أنجل



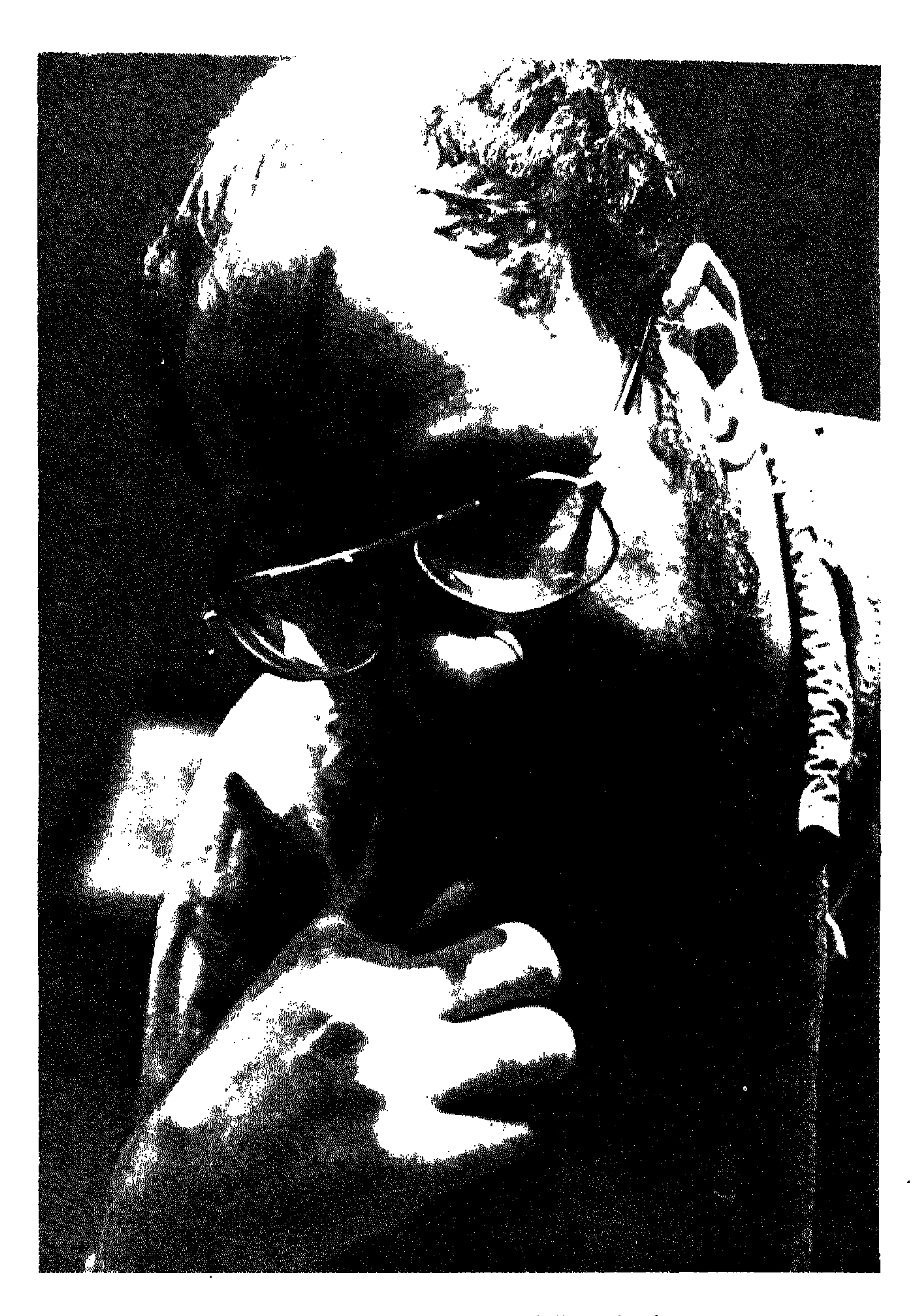
د. محمد عنانى
مترجم ومقدم نص «سيمفونية لير»
عن «الملك لير» لشكسبير



لير مع كورديليا فى مسرحية «سيمفونية لير»
ترجمة وتقديم د. محمد عنانى



العشاء الأخير ورحلة ما بعد الموت.. كورديليا/ لير



انتصار عبد الفتاح مخرج مسرحية «سيمفونية لير»

اعمال للمؤلف

1 - "Dıc Stıoemung Des Absurden Theater und ihre Beein Flussung durch das Absurde Europaesche Theater" Diss. Univ. Wıen 1986.

٢ ـ مسرحية «الأبناء» الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ .

٣ ـ «التجريب المسرحي في إطار مهرجان ڤيينا الدولي للفنون» وزارة الثقافة ـ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٨٩ .

٤ ـ «حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي»، مكتبة النهضة المصرية ١٩٩٠ .

٥ ـ «تجارب شكسبيرية»، مكتبة مدبولي ١٩٩١ .

٦ ـ «منهجا سترا ندبرج في تدريب الممثل»، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩١ .

٧ ـ «احتفال ليلة عيد ميلاد بوريس»، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٢ .

٨ ـ «قضايا المسرح المصري المعاصر»، مطبوعات الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣ .

٩ ـ «المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي» وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٣ .

١٠ - «المسرح المصري في مفترق الطرق»، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٥.

١١ - «كرم مطاوع» «فارس المسرح المصري»، اصدارات أكاديمية الفنون ١٩٩٦ (تحرير).

١٢- (اغنيات الرحيل الونّوسية دراسة في مسرح سعد الله ونوس)، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٧.

١٣ - «تجارب شكسبيرية.. فى عالمنا المعاصر»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧.

١٤ - «سعد وهبة» بين ثنائية الكلمة والفعل»، اصدارات اكاديمية الفنون، ١٩٩٧.

تحت الطبع

١ ـ «أباليس من ورق» (مسرحية).

٢ ـ «أبناء الطوفان» (مسرحية).

٣ ـ «اتجاهات فى المسرح الأوروبى المعاصر.. حوارات مسرحية».

٤ ـ «تجارب جديدة فى المسرح العالمى».

٥ ـ «الإنطباعية وتأثيرها على الفنون الحديثة».

٦ ـ برتولت بريشت.. ذكريات ومذكرات» (ترجمة).

٧ ـ «جيورج بوشنر.. المتمرد السياسى والثائر المسرحى».



● **هذا الكتاب**

تقدم أعمال شكسبير منذ ما يقرب من أربعمائة عام على خشبات المسارح المختلفة في أوروبا وأمريكا، ويرتبط تقديم هذه الأعمال بمناهج الإخراج المختلفة وتطورها، كما ترتبط تقديم هذه الأعمال بتاريخ تطور الفكر الغربي وذوقه.

وإذا كانت تحليلات الناقد البولندى الشهير «يان كوت» قد أثرت بشكل أساسى فى كبار مخرجي هذا العصر من أمثال بيتر بروك، بيتر هول، بيتر شتاين، بيتر تسارك وبولانسكي وغيرهم فى طرح القدرة على رؤية شكسبير اليوم عبثياً وعدمياً من منطلقات عصرية.. وإذا كانت تحليلاته قد تميزت بطرحها لرؤى شعرية وفلسفية،ولكنها تخلو من الحس الدرامي الذى تميزت به تحليلات «أ.س.برادلي» فى تناوله للشكسبيريات، فإن هذا الكتاب يسعى لسد هذا النقص بتناوله لأعمال المخرجين المحدثين للنصوص الشكسبيرية التى عرضت على خشبات المسارح الأوروبية فى الآونة الأخيرة من منظور تجريبى، وهو المنظور الذى بدأ يشكل تجارب واقعنا المسرحي بتأثير المتغيرات الثقافية التى نعيشها والتى تشكل بالضرورة مستقبل المسرح فى بلادنا وفى بلدان العالم الغربى.

المؤلف في سطور

د. أحمد سخسوخ

- تخرج فى المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون ١٩٧٥.
- سافر إلى النمسا والتحق بدراسة المسرح بالمعهد العالى للعلوم المسرحية بجامعة ڤيينا ١٩٧٨.
- عُين معيداً وحصل على بعثة دراسية لاستكمال دراساته والحصول على الدكتوراه من جامعة ڤيينا ١٩٨١، وقد تتلمذ بها على يد الناقد العالمى «مارتن إسلن» الملقب بأسطور مسرح العبث
- درس الاخراج المسرحى بمعهد ماكس راينهاردت التابع للمدرسة العليا للموسيقى بأكاديمية الفنون بڤيينا ١٩٨٢، وتتلمذ على أيدى تلامذة المخرج العالمى ماكس راينهاردت.
- حصل فى ديسمبر غام ٨٤ ويونيو ١٩٨٥ على جائزة النقد المسرحى الأولى مرتين متتاليتين من جريدة العرب اليومية التى تصدر من لندن.
- فى عام ١٩٨٦ تتلمذ فى التمثيل على يد المخرج العالمى «چون كوستوبولوس» مساعد «لى ستراسبرج» مؤسس استوديو الممثلين بنيويورك والذى تتلمذ على يديه معظم نجوم هوليود فى الأربعينيات والخمسينيات من أمثال: چولى هاريس، كالدن مالدن، يول براينر، مارلون براندو، چيمس دين، مارلين مونرو، بول نيومان، آل باتشينو، روبرت ريدفورد، داستين هوفمان وغيرهم.
- حصل فى عام ١٩٨٧ على درجة دكتوراه الفلسفة فى المسرح من جامعة ڤيينا بتقدير «امتياز مع مرتبةالشرف الأولى».

المسئول عنتحرير مادة المسرح المصرى والعربى بموسوعة المسرح العالمى التى تصدر من برلين/ شتو تجارب كل ثلاث سنوات

- فى عام ١٩٨٩ حصل على جائزة الدولة التشجيعية فى النقد المسرحى
- يعمل استاداً مساعداً بالمعهد العالى للفنون المسرحية/ أكاديمية الفنون
- صدر له حتى الآن أربعة عشر كتاباً بين مسرحيات ودراسات وترجمات للمسرح.

محتويات الكتاب

مطابع الهيئة المصرية العامة ٠ ب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٣٩٨٠

I.S.B.N 977-01-5612-4





الغلاف للفنان : محمود الهندى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٨٥٠ قرشاً